This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

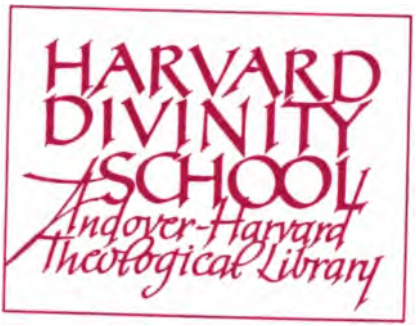
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


HARVARD
DIVINITY
SCHOOL
Andover-Harvard
Theological Library

Friedrich Schleiermacher's

literarischer Nachlaß.

Zur Philosophie.

Fünfter Band.

Berlin,
gedruckt und verlegt bei G. Reimer.
1842.

Friedrich Schleiermacher's

sämmtliche Werke.

Dritte Abtheilung.

Zur Philosophie.

Siebenter Band.

Berlin,
gedruckt und verlegt bei G. Reimer.
1842.

LIBRARY OF THE
Union Theological Seminary
NEW YORK CITY
PRESENTED BY
Family of Dr. Wm. A. Brown
DEC. 9 1944

Vorlesungen

über die

Aesthetik.

Aus Schleiermacher's handschriftlichem Nachlasse
und aus nachgeschriebenen Heften

herausgegeben

von

Dr Carl Lommatzsch,
Professor am Köllnischen Realgymnasium zu Berlin.

Berlin,
gedruckt und verlegt bei G. Reimer.
1842.

BR
83
.S43
1834
Abt. III: 7
Cop. 1

185991

Vorwort des Herausgebers.

Die Vorlesungen Schleiermacher's über die Aesthetik sind eines der reichsten und eigenthümlichsten Gebilde seines dialectisch schaffenden Geistes, wie zugleich der speculativen Richtung desselben, die sich überall darin kund giebt. Reich durch die Fülle ihres Gehaltes und durch die Vielseitigkeit der Gedankenführung, welche sich darin entfaltet, eigenthümlich durch den Scharfsinn und die feine Gewandtheit des Urtheils, die selbst in dem Gewöhnlichen und wie von selbst Zugegebenen der Kunst noch das Ungemeine und tief Bezeichnende mit der größten Freiheit zu ergreifen vermag. Zugleich betreffen sie diejenige philosophische Disciplin, welche die letzte war, der er seine Forschungen zuwandte.

Schleiermacher hat seine Vorlesungen über Aesthetik zum ersten Male in dem Sommersemester des Jahres 1819 an der Universität zu Berlin gehalten, und wie vielfach er auch die Kunst und die Männer auf den Höhenpunkten derselben liebte und ehrte, wie sehr auch sein Leben und Wirken überhaupt eine ernste und besonnene Theilnahme an ihren Gebilden aussprach, und bei ihren

höheren Leiſtungen die vollſte Anerkennung ihres Geiſtes und ihrer That ſeinem eigenen Geiſt und Gemüthe eine liebe Heimath und ein ſchaffendes Bedürfniß der ſittlichen Freiheit war, in der er die königliche Macht des menſchlichen Geiſtes über die Natur überall, wo ſie ſeinem Geiſte begegnete, mit Vorliebe ergriff, ja wie ſehr auch ſein eigenes Wort und ſeine dialectiſche Durchbildung der Wiſſenſchaft eine echt künſtleriſche Freiheit des Gedanken bekundet, wie ſehr ihm auch die wiſſenſchaftliche Beurtheilung der Kunſt aus dem Kunſtbewußtſein entderet und in ſeiner eigenen Selbſtſtändigkeit eine gelaufige war, — ein vollſtändiges wiſſenſchaftliches Syſtem der Kunſt aufzuſtellen, macht andere Anſprüche auf die Mündigkeit und Durchbildung des Gedanken, als die beiläufige und vorübergehende Beurtheilung; und ſo finden wir erſt von dieſer Zeit an in ſeinem Geiſte ein gewaltiges Gedankenleben bildend, umbildend und ſchaffend auf dieſem Gebiete der Wiſſenſchaft. Dies beweiſen theils die eigenen Hefte darüber, theils und noch vollſtändiger einzelne genauere Collegienhefte ſeiner Zuhörer, wie ſeine Vorleſungen in der Academie der Wiſſenſchaften aus dieſer Zeit. Außer den eben genannten erſten Vorleſungen über Aeſthetik hat Schleiermacher dergleichen Vorleſungen gehalten im Sommer 1825 und im Winterhalbjahre von 1832 bis 1833, in denen ſich eine immer erneute Durchbildung und vollendende Umgeſtaltung dieſer Wiſſenſchaft von den ſchon anfangs gegebenen Principien aus darthut. Dazu kommt, daß Schleiermacher die Abſicht hatte, die Aeſthetik eigen-

händig noch als selbstständiges Werk zu bearbeiten und herauszugeben, wodurch, ungeachtet sich nichts handschriftlich Begonnenes darüber vorfindet, er um so mehr sich gedrungen fühlen mußte, seine Ideen darüber immer reicher und vielseitiger zu gestalten, selbst abgesehen davon, daß dies für ihn überall in seinen Vorlesungen, wie auch sonst schon als geistiger Verjüngungsproceß höchstes Bedürfniß, ja Nothwendigkeit seiner ganzen Eigenthümlichkeit war. — Was nun zunächst das ursprünglich von ihm selbst für seine Vorlesungen über Aesthetik Niedergeschriebene betrifft, so giebt es nur den ruhigen, ins Kürzere zusammengezogenen Entwikkelungsgang seiner Ideen, so wie sie in den wirklichen Vorlesungen in dialectisch speculativer Weise weiter durchgebildet wurden, und die Rede geht überall in einer zusammenhängenden Fortentwikkelung der einzelnen Untersuchungen weiter, ohne sich durch eine dogmatische Synthesis von Haupt- und Nebensäzen und deren philosophischen Erläuterung zu durchbrechen, wie dies bei dieser Disciplin der innersten Natur derselben und den freieren Bewegungen des Gedanken widerstrebt haben würde; und die Collegienhefte bieten eben jene weitere dialectische Durchbildung des Niedergeschriebenen. Den Vorlesungen von 1825 liegt eben dieser Entwurf zu Grunde, mit einigen kurzen, am Rande hinzugefügten Bemerkungen, die in den Vorlesungen selbst eine weitere Durchführung finden, wie überhaupt diese Vorlesungen sich in der Richtung einzelner Untersuchungen vielseitiger und freier bewegen, als die ersten; dagegen

bei den lezten Vorleſungen Schleiermacher's über die Aeſthetik vom Jahr 1832 bis 1833 iſt, wenngleich nur in einzelnen ſkizzirten Bemerkungen, die zugleich äußerlich die einzelnen Stunden andeuten, in denen ſie ihre Entwikkelung fanden, eine völlig neue Bearbeitung, Erweiterung und zum Theil Umgeſtaltung der früher dargelegten Ideen von ihm gegeben; und ſo kurz dieſe Andeutungen ſind, denn eine einzelne Bemerkung der Art füllt oft den Gehalt der Vorleſung einer ganzen Stunde aus, ſo zuſammenhängend ſind ſie, und können nur aus den Collegienheften darüber ihre genügende Entwikkelung finden; aber gerade in dieſer Form als Randbemerkungen des Heftes wollen ſie zugleich mehr ſein, als eine bloße Skizze des Augenblikks, um dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen, wie ſich die ſchon ſonſt bekannten Zettelchen zum Behuf der frühern äſthetiſchen Vorleſungen ebenfalls in ziemlich vollſtändigem Zuſammenhange vorfinden, und als die Ueberſicht erleichternd von hinreichendem Werth ſind; allein es zeigt ſich vielmehr an jenen, daß es Schleiermacher daran lag, die neu errungene Form der Anordnung und Faſſung bleibender feſt zu halten; und daß ſie ihm ſelbſt nicht bloß Verſuch, ſondern wahrhafter Fortſchritt ſein mußte; und ſo iſt es in der That. Schon die philoſophiſch hiſtoriſche Einleitung, die dieſe Vorleſungen eröffnet, iſt neu hinzugekommen, und ein großer Gewinn für die Wiſſenſchaft, ſelbſt die zugeordneten allgemeinen Unterſuchungen greifen mit größerer Lebendigkeit der Entwikkelung in einander ein, und die ſpeculative Be-

wegung des Gedanken iſt reicher und gewandter, ja nicht ſelten ganz neu, namentlich auch in der Verknüpfung der hiſtoriſch ſpeculativen Momente mit der innerſten Geneſis der Kunſt und ihrer Ergebniſſe, und in dem angewandten Theile ſind viele ganz oder zum Theil neu geführte ſpeculative Unterſuchungen, namentlich über Bildnerei, Malerkunſt und Poeſie, wie dies die Collegienhefte darüber im Vergleich mit den früheren auf das Beſtimmteſte aufzeigen. . . . .

Aus der angedeuteten Sachlage, an und für ſich genommen, wäre nun eine dreifache Bearbeitung des äſthetiſchen Nachlaſſes von Schleiermacher möglich geweſen; einmal ſein urſprüngliches eigenes Heft zu Grunde zu legen, und die Erweiterungen dazu aus den Collegienheften der einzelnen Epochen dieſer wiſſenſchaftlichen Vorleſungen hinzuzufügen; allein abgeſehen von dem theilweiſen Widerſpruch des früher und ſpäter darüber Gedachten und von der Unvollſtändigkeit des urſprünglichen Heftes, in dem der Schluß, namentlich die beſondern Unterſuchungen über Malerei und Poeſie ganz fehlen, würde ſo der geſammte philoſophiſche Geiſt dieſer Unterſuchungen nur in Trümmern gegeben worden ſein, und auch da mehr nur in einem hiſtoriſchen Beſtand ſeines Wiſſens als in der Freiheit des Gedanken; — ſodann war es möglich, ſämmtliche vorliegende Arbeiten in eins zu verarbeiten, ſo daß alſo eine gemeinſame Einheit aus ihnen hervorgegangen wäre, und zwar in einer vermittelnden Form, etwa wie Schleiermacher's Vorleſungen in der Academie der Wiſſenſchaften über

den Begriff der Kunſt Andeutungen dazu geben; aber wie viel Willkührliches und Fremdes wäre in eine ſolche Bearbeitung gekommen, ſelbſt bei den ſtrengſten darüber feſtgeſtellten Grundſäzen und der innigſten Hingebung an die Art, wie Schleiermacher ſelbſt Gedanken und Form in ihrer Umwandlung zu andern wiſſenſchaftlichen Zwekken zu handhaben wußte; oder endlich lag es vor, eine Art ſeiner äſthetiſchen Vorleſungen ſelbſt zu Grunde zu legen und das andere ergänzend damit zu verknüpfen. Das leztere entſprach am meiſten dem Entwikkelungsgange ſeines Gedanken, wie der eigenthümlichen ſpeculativen Richtung dieſer Vorleſungen, ſein eigener lebendiger Gedankengang und die Mannigfaltigkeit ſeiner Ausbreitung, mithin der eigentlichſte philoſophiſche Kern dieſer Vorleſungen wurde ſo erhalten, und bei ſeiner großen Vollendung des freien Denkens und ſeiner Formen, ſelbſt in den Geſtaltungen des Augenblikks, war von einer ungleichmäßigen Breite oder Enge der Wortführung hier nirgends etwas ſtörendes zu beſorgen, da auch dieſe Seite der dialectiſchen Kunſt den Gedanken redend und die Rede denkend zu vollenden und mit dem Gedanken in eins zu bilden, in Schleiermacher ihren Meiſter unter uns gefunden hat. Natürlich mußten die lezten Vorleſungen der Art, da ſie das Vollendetſte darüber darboten, dabei zu Grunde gelegt werden, und es konnte aus den früheren wie aus dem eigenen Niedergeſchriebenen von Schleiermacher nur das gelegentlich hinzugefügt werden, was noch ſonſt zu beachten war, da gerade die lezte Bearbeitung Schleier-

macher's selbst diese Behandlung der Aufgabe bestimmt genug bezeichnete. — Dieser lezten Weg ist nun von dem Herausgeber als der entsprechendste gewählt worden. Es ist demselben gelungen, in dieser Beziehung die ausgezeichnetsten Collegienhefte über die lezten ästhetischen Vorlesungen Schleiermacher's zu erlangen; namentlich, haben die Herren Licentiaten Dr. Erbkam und Dr. George, so wie Herr Professor Schweizer, sehr tüchtige und genaue Hefte in dieser Hinsicht geliefert, wofür ich ihnen hier noch besonders Dank zu sagen habe, und es war so möglich, aus den, wenngleich oft stenographisch gedrängtest äußerlichen Abkürzungsmitteln das volle lebendige Wort dieser Vorlesungen zu sichern und zu behaupten. Nur in einzelnen unwesentlichen Nebenbeziehungen hat sich der Herausgeber selbst Kürzungen erlaubt, im Ganzen und Einzelnen dagegen nach den strengsten und sorgfältigsten Vergleichungen der Handschriften unter einander und mit der andauerndsten Resignation des Persönlichen Geist, Leben und Wort des Schleiermacherschen Gedanken geschüzt, geehrt und behauptet; und es hielt es der Herausgeber auch darum noch für wesentlich, diesen Entwikkelungsgang in seiner ganzen Vollständigkeit fest zu halten, weil die Aesthetik an den Freunden und Liebhabern der Kunst zugleich einen erweiterten Kreis der Leser vorauszusezen hat, denen das Buch nur so ein ganz vollkommenes und frei erschlossenes sein mußte, so wie es auch für viele selbst aus den Rükkerinnerungen an diese Vorlesungen eine erneuete Gabe der Liebe und Freund-

schaft ihres großen Lehrers sein wird. Ueber die früheren Vorlesungen haben die Herren — Professor Wigand über die ersten Vorlesungen und die Herren Prediger Braune zu Wittstock und Herr Bindemann über die späteren Vorlesungen von 1825 sehr vollständige Hefte freundlichst an die Hand geboten, und wenngleich die von Herrn Wigand kürzer waren, so waren sie doch mit vieler Einsicht gekürzt, und gewinnen in dem Grundheft Schleiermacher's selbst ihre vollständige Vermittelung, so daß der ursprüngliche Gang dieser Vorlesungen hinreichend daraus ersehen werden kann, so wie dieses selbst wieder in den zweiten Vorlesungen darüber ihre Erweiterung wird. — Möge in dem Dargebotenen die gegenwärtige Bearbeitung ihre genügende Begründung erlangt haben, und möge vor allem auch diese edle Gestaltung des Schleiermacherschen Geistes ihr volles Recht und die ganze Wahrheit ihrer Anerkennung finden.

Berlin, den 12. September 1842.

E. Kommatzsch.

Uebersicht des Inhaltes.

Einleitung.

Ueber das geschichtliche Verständniß der Aesthetik, wie sie als Disciplin entstanden und erweitert worden ist, und auf welchem Punkte sie jetzt steht, p. 1.

Gegensatz ihrer Behandlung als technisch und speculativ, p. 18.

Vorbereitung ihres Begriffs, p. 21.

Untersuchung ihres Orts, p. 23.

Empfänglichkeit und Productivität auf einander zurükkzuführen, wegen der Art, wie der Begriff der Kunst bestimmt werden kann, p. 25.

Ob die Kunst Nachahmung der Natur oder freie Productivität sei, ebendas.

Grenzen der Kunst, p. 30.

Ethische Betrachtung der Kunstthätigkeit, p. 35.

Schwierigkeiten der Construction der Kunstwissenschaft, p. 36.

Eintheilung derselben, p. 41.

Theil I. Allgemeiner speculativer, p. 47.

Schwierigkeiten bei der ethischen Begründung der Aesthetik — in dem Widerspruch der verschiedenen ethischen Systeme, ebendas.

Gegensaz des Identischen und Individuellen der freien menschlichen Thätigkeit, p. 51.

so wie der Aeußerlichkeit und Innerlichkeit derselben, p. 55.

Die Kunstthätigkeit als zu den freien menschlichen Thätigkeiten gehörig, die das Subject in sich vollbringt, die also individuell und innerlich sind, p. 56—61.

Unterscheidung des äußern und innern Kunstwerkes — das erstere als die eigentliche künstlerische Thätigkeit in sich fassend, p. 57.

Mit welchen andern, und zwar immanenten Thätigkeiten die Kunstthätigkeit zusammen sein kann, p. 61.

In dieser Beziehung das Denken, so wie das sinnliche Vorstellen, p. 62.

Library of the
UNION THEOLOGICAL SEMINARY

Nicht Receptivität, sondern Productivität ist die Gedankenerzeugung der Kunst, p. 65.
Ihr Zusammensein mit dem unmittelbaren Selbstbewußtsein, p. 67.
Erklärung desselben, p. 68.
Verhältniß der Kunstthätigkeit dazu, p. 74.
Prüfung der Urtheile, die Kunst ganz als religiös oder als sinnlich anzusehen, p. 75.
Ob jede freie Productivität Kunst sei, p. 79.
Verhältniß derselben zum Traum, p. 80.
Rückblick auf die bisher gefundenen Elemente der Kunst und Vollendung des Begriffs durch Hinzufügung der Begeistung und Besonnenheit, p. 85 u. 86.
selbst auf die Nachahmung angewandt, p. 86.
Ableitung jener beiden Kunstelemente aus dem Begriffe der Kunst, p. 87.
Bestimmtere Einführung des Mimischen und Musikalischen zunächst in den Begriff der Kunst durch diese Elemente, ebendas.
Nothwendigkeit der Einheit, um aus dieser Duplicität den Begriff der Kunst zu construiren, p. 91.
Mögliche Auffindung derselben aus dem Begriffe des Organismus, p. 92.
Warum es für Geruch, Geschmakk und Tastsinn kein besonderes Kunstgebiet giebt, p. 93.
Daß die Empfänglichkeit des Sinnes für die Willensthätigkeit denselben zur künstlerischen Production befähige, ebendas.
Nachweisung des ganzen Systems von diesem dem Willen unterworfenen Organismus, p. 94.
Poesie und Architectur als äußerstes Ende dieses Systems, p. 95.
Verhältniß der freien und der gebundenen Productivität zu einander in Hinsicht der Gestaltung der Kunst, p. 96.
Verhältniß des Geistes in dem Einzelleben zu dem materiellen Stoff, p. 101.
Einseitigkeit der bloß materiellen und bloß ideellen Ansicht darüber, p. 102.
Lösung dieser Ansichten, p. 103.
Entwikkelung des Lebens an der Erde, p. 105.
Verhältniß des menschlichen Geistes und Bewußtseins dazu, ebendas.
Die Kunstthätigkeit als eine allgemein menschliche, p. 108.
Linie ihrer Entwikkelung als solche, — Verlangen, Wohlgefallen an der Kunstthätigkeit, Geschmakk, p. 109.
Daß zur eigentlichen Production der Kunstwerke noch Zeit und eine individuelle Organisation gehöre, p. 111.
Unterscheidung der geschäftlichen Thätigkeit von der Kunstthätigkeit, p. 113.
Vielseitigkeit der Richtung auf freie Thätigkeit unter den Menschen, und Gegensaz zwischen der auf das Einzelne und der auf das Allgemeine gehenden, ebendas.

Prüfung, wie weit in dem bisherigen Untersuchten hier der Begriff der Kunst entwikkelt sei, und Rükblikk auf das hierüber Festgestellte, p. 114.
Weitere Forderung an den allgemeinen Begriff der Kunst, daß nämlich die verschiedenen einzelnen Künste erschöpfend daraus abgeleitet werden können, Voranschikkung einiger historischen Untersuchungen dazu, p. 116.
Die verschiedene Ausbildung der Künste in ihrer Mannigfaltigkeit und allseitigen Virtuosität, wie bei den Griechen, gegenüber der Vereinzelung und Beschränkung derselben, wie bei den Aegyptern, fordere auf, außer den Gründen des Zusammenhanges derselben unter jenen vereinigten auch Gründe für einen Zusammenhang vorauszusezen und zu suchen zwischen Künsten, die durch solche Gruppen getrennt erscheinen, p. 118.
Natürlicher Zusammenhang einzelner Künste unter einander, ebendas.
Beides giebt nur erst mancherlei Andeutungen zu einem allgemeinen Begriff der Kunst, keineswegs diesen selbst, p. 120.
Da von der Kunstthätigkeit diejenigen Thätigkeiten ausgeschlossen sind, die ein gemeinsames Innere ins Einzelne hineinbilden, welche freie Thätigkeiten bleiben dann übrig? p. 121.
Liegt die Kunst auf Seiten des gegenständlichen Bewußtseins, oder auch des unmittelbaren Selbstbewußtseins? p. 122.
Entwikkelung dessen, was als Kunstgebiet von dem unmittelbaren Selbstbewußtsein ausgeht, (nämlich Mimik und Musik), p. 124.
so wie dessen, was vom gegenständlichen Bewußtsein ausgeht, (nämlich die bildenden und redenden Künste), p. 125.
Daß diese Eintheilung mit einer gewissen Ungleichmäßigkeit erscheine, p. 126.
Ob sich die einzelnen Glieder derselben in ihren Theilen gleich verhalten oder nicht, und welche diese Theile sind, p. 127.
Die menschliche Thätigkeit als Arbeit an der Natur und den Gestaltungen des öffentlichen Lebens in ihrem Verhältniß zur Kunst, ebendas.
als Architectur und Gartenkunst, p. 129.
Schwierigkeiten der Eintheilung, die dadurch entstehen, p. 130.
Ob die Wirklichkeit des Kunstgebietes noch von etwas anderem abhänge, als von der Verschiedenheit des Bewußtseins, p. 131.
Die Kunstthätigkeit als überwiegende Richtung auf freie Thätigkeit im Einzelnen, mit Hintansezung der gebundenen, ebendas.
Nähere Bestimmung des Einzelnen, p. 133.
Naturanlage als zum Künstler gehörig, p. 134.
Ob Talent und Begeisterung getrennt sein könne, ebendas.
Besondere Modification der Kunstthätigkeit und des Talents durch die Verschiedenheit der Künste, ebendas.
Was man unter poetisch in den bildenden Künsten verstehe, und was unter pittoresk und plastisch in der Poesie, p. 140.

Ob in den bildenden Künsten das Anschließen an die Poesie oder das eigene Erfinden die höhere künstlerische Vollkommenheit sei, p. 143.

Aus der sich ergebenden Vereinigung der Künste in ihrer weitern Durchführung bis zu ihrem Maximum den Punkt ihrer Scheidung zu suchen, p. 144.

Abhängigkeit des Ethischen, Malerischen und Plastischen davon, daß der Einzelne in seiner Kunstthätigkeit das menschliche Gattungsbewußtsein in sich trage, p. 146.

Die freie Productivität, sei es als Bildung von Gestalten oder von Vorstellungen, müsse überall zurükkgehen auf das höhere Allgemeine, unter dem das Einzelne seinen Ort hat — dies ein neues gemeinsames Element der Kunst — als die innere Wahrheit desselben, p. 147.

Daß die beiden Arten, das Einzelne zu fassen — Vorstellung und Bild — wodurch die ursprünglich dem Menschen inwohnenden Formen des Seins von der rein intelligenten Agilität des Geistes aus Einzelne werden wollen, — wenngleich in verschiedenem Grade, immer vereinigt sind, — hieraus Erklärung jenes Zusammenseins und auch wieder Auseinandergehens der Künste, p. 148.

Die Kunst in ihrer Wirklichkeit theilt sich nach der Art, wie sie Erscheinung werden kann, p. 155.

Betrachtung derselben in ihren Verwirklichungen, ebendas.

Verhältniß des gemeinsamen Lebens zu der Kunst und zu der Vereinigung der einzelnen Künste zu einer gemeinschaftlichen Leistung, p. 167.

Uebersicht des bisher über die Kunstthätigkeit Gesagten, p. 171.

Worin die bestimmte Begeisterung bestehe, die den einzelnen Künstler in verschiedenen Zweigen macht, p. 175.

Ueber das Idealisiren in der Kunst, p. 178.

Fortsezung der Untersuchung über die specielle Begeistung in den einzelnen Künsten, p. 181.

Ueber die Erfindung in der Kunst, p. 185.

Das Komische in seinem Gegensaz zu dem Idealen, p. 190.

Wesen des Komischen, ebendas.

Die Grenze des Verhältnisses zwischen dem innern und äußern Kunstwerk, als die Vollendung des innern, p. 196.

Das Bewußtsein der Sicherheit, die der Künstler in Beziehung auf eine Conception hat, als Zeichen der innern Vollendung des Kunstwerkes, p. 197.

Verhältniß der äußern Darstellung zu der Erfindung, p. 198.

Ueber das besondere Hervortreten der Kunst unter verschiedenen Völkern und ihre Abweichungen dabei, ausgehend von den Momenten des Erregtseins zu freier Productivität der Erfindung und Ausführung, und in wesentlicher Beziehung mit der geistigen Entwikkelung selbst, p. 201.

Dolce fare niente — Anstrengung, p. 206.
Moment des Skizzirens, p. 207.
Ueber die verschiedene ethische Schätzung der Kunst, p. 209.
als Corruption des menschlichen Geistes — als bloße Sache des Nutzens, wobei es auf die Erhaltung des Menschen als regierendes Princip ankommt, — als nur abgesonderte ethische Richtung, wie Mäßigung der Leidenschaften, — daß die Kunst aber vielmehr aus ihrem eigenen Leben zu beurtheilen sei als ein Heraustreten der geistigen Selbstständigkeit und Befreiung von allen äußern Hemmungen, mithin als Vollendung des Selbstbewußtseins.
Parallele in dieser Hinsicht zwischen Speculation und Kunst, p. 210.
Selbst die Veredlung des Menschen durch die Kunst, indem sie durch die Wechselwirkungen der Productivität und Receptivität dazu beiträgt, die Gleichheit unter den Einzelnen hervorzubringen, kann doch immer nur als Folge des innern Lebens der Kunst angesehen werden, p. 212.
Daß die pathematisch erregteren Zustände, statt durch die Kunst aufgehoben zu werden, selbst in den Zeiten ihres größten Aufschwunges gerade neben derselben bestehen, p. 213.
Daß die einzelne künstlerische Virtuosität keineswegs ein Zeichen für die Wirkung des Ethischen im einzelnen Leben sei, p. 214.
Daß der Kunst nicht zugehöre, Willensbewegungen hervorzurufen, p. 215.
Daß es für die Kunstwerke keinen Unterschied des Werthes giebt, als die Vollkommenheit in der Kunst selbst, p. 217.
Daß in diesem Sinne auch kein Unterschied sei zwischen der Kunst im ernsten Stil, welche das Einzelne symbolisirt, und der komischen, welche mit der Nichtigkeit des Einzelnen spielt, und dadurch die Nichtigkeit des Einzelnen symbolisirt, p. 219.
Nähere Bestimmung der Vollkommenheit in der Kunst, p. 223.
Elementarische Vollkommenheit im Gebiete der Kunst, p. 227.
Vollkommenheit des Ganzen eines Kunstwerkes, p. 231.
Verhältniß des Ganzen zum Theil, p. 235.
Daß die Kunstthätigkeit die wahre Ergänzung der Natur sei, p. 237.
Das Schöne nebst seinen Nebenbegriffen, p. 240.
Erhaben, rührend, ideal, das mangellose Dasein, ebendas.
Ob das Schöne das Characteristische sei, p. 241.
Niedlich oder zart, p. 246.
Auseinanderlegung der Vollkommenheit des Kunstwerkes nach den verschiedenen Kunstzweigen, p. 249.
Beiwerk, p. 253.
Sein Verhältniß zum Kunststil — strengerer Stil — larerer Stil, p. 255.
zum Wesentlichen in der Kunst, p. 256.
Unterscheidung zwischen eigentlichen Kunstwerken und Studien, p. 260.

zwiſchen Skizze und Kunſtwerk im höheren Sinne, p. 262.
zwiſchen ganz freiem Kunſtwerk und Gelegenheitswerk, p. 264.
Was für eine Stellung die Kunſt habe zu dem Geſammtleben — aus dem Widerſpruch der künſtleriſchen Compoſition zu demſelben hervorgehend, und deren beſondere Verhältniſſe, p. 268.
Entſtehung der Kunſtſchulen, p. 273.
Daß in der freien Productivität des Einzelnen mit ſeiner Eigenthümlichkeit auch der nationale Typus verbunden ſein müſſe, um eine geſchichtliche Bedeutung zu erlangen, nebſt Folgerungen daraus, p. 275.
Verhältniß des Nationalen zu dem Fremden, p. 279.
des Antiken zu dem Modernen, p. 282.
Anordnung der Künſte für den beſondern Theil, ausgehend — als von dem Elementaren — von den mehr begleitenden Künſten, p. 284.

Theil II. Darſtellung der einzelnen Künſte, p. 287.

Erſte Abtheilung, die begleitenden Künſte, ebendaſ.

I. Mimik, p. 290.

Organiſches Element derſelben, ebendaſ.
Bekleidung im Verhältniß zu derſelben, p. 291.
Eintheilung derſelben in Orcheſtik und eigentliche Mimik, p. 298.
Phyſiſche Elemente der Mimik und elementare Vollkommenheit derſelben, p. 299.
Beſtimmtere Eintheilung in Orcheſtik, eigentliche Mimik und Pantomime, p. 305.
Unterſcheidung des religiöſen und geſelligen Stils in der Mimik, p. 306.

1) Orcheſtik, p. 308.

Volkstanz im Verhältniß zur gebundenen Thätigkeit, ebendaſ.
Das Rhythmiſche, p. 313.
Die geſchlechtlichen Verhältniſſe des Tanzes, p. 316.
Bekleidung und deren Ausartung, p. 318.
Ausartung des Tanzes in die mechaniſche Virtuoſität, ebendaſ.
Der ſtrenge Stil in der Orcheſtik, p. 322.

2) Die eigentliche Mimik, p. 325.

Gegeneinanderſtellung der drei Elemente — Sprachmimik, Geſichtsmimik, Gebehrdenmimik, p. 329.
Monolog und Dialog in ihrem Verhältniß zur Mimik, p. 332.
Das ſtumme Spiel, p. 334.
Was das eigentlich Künſtleriſche ſei in der Sprachmimik, ebendaſ.

Das rein Nationale der Mimik, p. 336.
Das Todte und Ueberladene, p. 337.
Verhältniß der drei mimischen Elemente in den verschiedenen Formen der mimischen Ausübung, besonders als Differenz der dramatischen Darstellungen des Alterthums und der Gegenwart, p. 340.
Die Maske, ebendaſ.
Verhältniß der Recitation zur Mimik, p. 345.
Näheres Verhältniß des Mimischen in der antiken und modernen Kunst, p. 346.
Dramatische Erfindung für den mimischen Künstler, 348.
Ueber die Wirkung des Komischen in der Mimik, p. 349.
Das Melodrama, p. 351.

3) Pantomime, ebendaſ.

Allgemeine Schlußbetrachtungen über die Mimik, p. 354.
a) über Gruppirung, ebendaſ.
b) die Mimik, wie sie an einem andern ist, p. 357.
Nähere Bestimmung dadurch des ganzen Kreislaufs der mimischen Kunst, p. 359.
Verhältniß der Mimik zu andern Künsten, p. 363.

II. Musik, p. 366.

Physisches Element derselben — der Ton — p. 367.
Rhythmus — Tact — Melodie — p. 374.
Vergleichung der Musik mit der Mimik, p. 376.
Verhältniß der musikalischen Composition zu dem Gedanken und dem Gemüth, p. 377.
Welches die eigentliche Wirkung der Musik sei, p. 384.
Die Harmonie, p. 390.
Zusammenhang zwischen der musikalischen Productivität und den Bewegungen des Selbstbewußtseins, p. 393.
Das Malerische in der Musik, p. 394.
Qualitative Unterscheidung des Tons nach den verschiedenen Stimmen und Instrumenten, p. 398.
Kirchenstil und Kammerstil, ebendaſ.
Antike und moderne Musik, p. 402.
Trennungsgrenze der begleitenden und selbstständigen Musik, p. 409.
Symphonie — Oper — Oratorium — ebendaſ.
Lied — Choral — Motette — Ballade — ebendaſ. vergl. p. 407.
Orgel, p. 413.
Musikalische Begleitung der Prosa — Melodrama — p. 415.
Quartett und Symphonie in ihrem Gegensatz, p. 416.
Variation, ebendaſ.
Entartung der musikalischen Kunst, p. 417.

Verhältniß zwiſchen Componiſten und Virtuoſen, p. 423.
Rükkehr der Kunſt in das Leben, p. 426.

Zweite Abtheilung, die bildenden Künſte, p. 429.

Sonderung der Sculptur, Malerei, Architectur und ſchönen Gartenkunſt, p. 430.
Verhältniß des Naturtypus zu den geiſtigen Formen, p. 431.
Die Lichtverhältniſſe in den bildenden Künſten, ebendaſ.
Reihenfolge der Abhandlung jener Künſte, p. 433.

1) Architectur, p. 434.

Grenzen derſelben, p. 435.
Differenz der öffentlichen und Privatgebäude, p. 438.
Symmetrie — Eurhythmie — Angemeſſenheit der Maſſenverhältniſſe, p. 442.
Säulenordnung, p. 451.
Verzierung, p. 453.
Architectoniſcher Stil, p. 454.
Verhältniß deſſelben in den Gebäuden der Alten, p. 456.
Beziehung der Gebäude auf Gartenanlage und Akerbau, p. 458.
Das Coloſſale in den älteſten Bauwerken, p. 459.
Ueber den Gegenſaz der antiken und gothiſchen Bauart, p. 461.
Beſondere Bezeichnung des Zwekkes von architectoniſchen Werken, p. 465.
Wie Verſtändlichkeit und Wohlgefallen in ihrer Gegenſeitigkeit die Architectur bedingen, p. 466.
Das Princip der architectoniſchen Geſtaltung und ihre Arten, p. 469.

2) Die ſchöne Gartenkunſt, p. 477.

Verhältniß derſelben zur Architectur und Landſchaftsmalerei, p. 479.
Verhältniß zur Muſik, p. 485.
Das Succeſſive und Zugleichſeiende in ihrem Verhältniß zur Gartenkunſt, p. 486.
Ueber die Grenzen der bildenden Kunſt, und welche Künſte davon auszuſchließen, p. 490.
Veränderung des Maaßſtabes, und ob das Coloſſale von der ſchönen Kunſt auszuſchließen, ebendaſ.
Ueber die Täuſchung in der Kunſt und deren Zurükweiſung, p. 491.
Ob die Decorationsmalerei nur auf Täuſchung beruhe, p. 492.
Ob das Diorama von der ſchönen Kunſt auszuſchließen, p. 494.
Wie ſich die perſpectiviſche Darſtellung dazu verhalte, ebendaſ.
Ob geometriſche Figuren, Pläne und Umriſſe von Gegenden dazu gehören; p. 497.
Ob das Portrait ein Gegenſtand der ſchönen Kunſt ſei, p. 501.

Verhältniß der phantaſtiſchen Geſtaltungen dazu — Centäuren, Arabesken, Höllenbrenghel, p. 503.

3) Die Malerei, p. 508.

Umfang derſelben, ebendaſ.
Architectoniſche Malerei, p. 509.
Hiſtorienmalerei, p. 510.
Ueber den ethiſchen Gehalt des Kunſtwerkes, p. 512.
Einſeitiges Halten des Künſtlers an einem Gegenſtande, p. 513.
Bedingungen der Wirklichkeit eines Kunſtgegenſtandes, p. 516.
Ueber die Vollſtändigkeit der Darſtellung, p. 522.
Stufenreihe der Darſtellung, ebendaſ.
Skizze, p. 526.
Das Eigenthümliche der Malerei, p. 527.
Ob die Aufgabe eines beſtimmten Gegenſtandes den Maler in der Kunſtleiſtung hemme, p. 528.
Eintheilung der Malerei in Hiſtorien-, architectoniſche und Landſchaftsmalerei — und Characteriſirung derſelben — p. 530.
Die vermittelnde Thätigkeit des Schülers für den productiven Künſtler in der Malerei, p. 535.
Genremalerei, ebendaſ.
Dimenſion der Gemälde, p. 537.
Grenze des Kleinſten in der Kunſt — Miniaturmalerei, p. 541.
Geſchnittene Steine, ebendaſ.
Grenze des Coloſſalen in der Malerei, p. 542.
Cabinets- und Gallerieſtücke, p. 545.
Verhältniß der gewöhnlichen Beurtheilung eines ſolchen Kunſtwerkes zu der Auffaſſung des Künſtlers, ebendaſ.
Ueber die richtige Auffaſſung des Portraits, p. 550.
Das Stillleben, p. 552.
Betrachtung der Künſte, die es mit der Vervielfältigung der Kunſtwerke zu thun haben, als Grenzgebiet, p. 554.
Kupferſtich — Lithographie — ebendaſ.
Wie ſich der ſtrenge und leichte Stil zur Malerei verhalte, p. 557.
Wie ſich der Gegenſaz des Ernſten und Komiſchen in der Malerei verhalte, p. 564.
Character der Kunſtſchulen in der Malerei, p. 565.
Allgemeiner Ueberblik der großen Bedeutung dieſer Kunſt, p. 566.

4) Die Sculptur, p. 571.

Verhältniß der vegetabiliſchen, animaliſchen und menſchlichen Darſtellungen darin, p. 575.

Nähere Bestimmung dieses Verhältnisses durch die Darstellung der ältesten griechischen Götterbilder, p. 579.
Verhältniß dieser Darstellungen zu der allgemeinen Formel, die oben als das Gemeinschaftliche aller Kunst aufgestellt ward, p. 580.
Woher die in der Sculptur dargestellten Ideen eigentlich sind — in besonderer Beziehung auf das Symbolische und Mythische, und zugleich mit Rükksicht auf die Poesie, p. 587.
Bewegung und Ruhe in den Darstellungen der Sculptur, p. 589.
Grenze der Zusammenstellung der Gestalten, p. 591.
Ueber die historische Darstellung der Sculptur, — Portraitstatue, — mit Vergleichung der Malerei, p. 593.
Färbung der Statuen, p. 594.
Darstellung des Auges in den antiken und modernen Statuen, p. 598.
Bekleidung der Gestalten, p. 600.
Verhältniß derselben zu der historischen und mythologisch symbolischen Darstellung, p. 602.
Das Schöne als die Grenze dessen, was dargestellt werden soll, oder nicht, p. 606.
Ueber das Verhältniß des griechischen Idealen dazu, p. 608.
Ob es in der Bekleidung ein an und für sich Schönes gebe, p. 612.
Bestimmung der verschiedenen Gattungen der Sculptur, p. 614.
historische, symbolische und die des Genrebildes, ebendas.
Der Maaßstab — colossal, natürlich, verkleinert, — und sein Verhältniß zum Kunstwerk, p. 618.
Wie die vegetabilische Darstellung sich zur Sculptur verhalte, p. 621.
Das Relief, ebendas.
Ob die Steinschneidekunst in ihren Leistungen zur eigentlichen Kunstdarstellung gehöre, p. 622.
Vollendung des allgemeinen Kunstsinnes durch den Uebergang der Kunst in das Gebiet der mechanischen Thätigkeiten des Lebens, p. 624.
Gegensaz der antiken und modernen Entwikkelung in dieser Beziehung, p. 625.

Dritte Abtheilung, die Poesie, ebendas.

Vorbereitende Entwikkelung ihres Begriffs durch Beziehung derselben auf mimische und plastische Kunst, so wie auf die Musik, p. 626.
Das Wesen derselben, p. 630.
Ueber die Thätigkeit der Sprache, p. 631.
Ueber die Identität zwischen denken und reden, ebendas.
Unterscheidung der Poesie von der Wissenschaft, p. 632.
Beziehung der Sprache auf den Wohlklang, p. 633.

Verhältniß zwiſchen Wahrheit und Wohllaut in der Poeſie, p. 634.
als das logiſche und muſikaliſche Element in der Sprache, p. 635.
Was außer dem Wohlklang in der Sprache die Poeſie ausmache, p. 638.
Ob dies das eigentliche Weſen der Poeſie ſei, durch die Meiſterſchaft in der Sprache Bilder hervorzubringen, p. 639.
Die Poeſie ſtelle auch die Gemüthsſtimmung dar, ebendaſ.
Der Dichter zwinge die Sprache, die Beſtimmtheit des Einzelnen und das in ſich Wechſelnde zu geben, p. 641.
Unterſcheidung der Beredtſamkeit von der Poeſie, ebendaſ.
Einheit der ſpecifiſchen Begeiſterung des Dichters durch die Einigung des Muſikaliſchen mit jener Richtung auf das Einzelne und Wechſelnde, ebendaſ.
Eintheilung in plaſtiſche und muſikaliſche Poeſie, als aus jener Duplicität entſtehend, p. 642.
Daß die Poeſie der Culminationspunkt des eigenthümlich Menſchlichen ſei, wie es an die Sprache geknüpft iſt, p. 643.
Verhältniß der Philoſophie und Poeſie zu einander, p. 644.
Das lyriſche als die muſikaliſche Seite der Poeſie, — Epos und Drama als die andere — die bildliche Seite, p. 645.
Unter welche Art einzelne Oden des Pindar, ſo wie Romanze und Ballade, gehören, ebendaſ.
Schärfere Sonderung des lyriſch und epiſch Erzählenden, p. 649.
Verhältniß der gebundenen und ungebundenen Rede zur äußeren Sprachbehandlung, p. 650.
Sylbenmaaß und ſeine Entſtehung, p. 651.
Vermittelung des Gegenſazes zwiſchen Poeſie und Proſa, p. 654.
Genetiſche Entwikkelung der Formen der Poeſie unter den verſchiedenen Völkern, vom Sylbenmaaß und der dichteriſchen Productivität aus, p. 655.
Das Epigramm, p. 658.
Verhältniß des Sylbenmaaßes zu der muſikaliſchen (als der ſubjectiven) und der objectiven Poeſie, p. 659.
Die muſikaliſche Poeſie der Alten im Zuſammenhange mit großen Volksfeſten, p. 661.
Das Kirchenlied, ebendaſ.
Reſultat der bisherigen genetiſchen Unterſuchungen in Beziehung auf das Metrum, p. 663.
Das Verhältniß zwiſchen dem Sylbenmaaße der antiken objectiven Poeſie des Griechen und dem der modernen romaniſchen, p. 665.
Die Form des Sonett's, p. 666.
Nachbildung des Hexameter in unſere Sprache, p. 668.
Factiſche Unterſuchung über das Innere der Poeſie, p. 670.
Ihre urſprüngliche Verknüpfung mit der Speculation, p. 671.

Besondere Rücksicht auf die älteren griechischen Dichtungen, wie Homer's u. a. in dieser Beziehung, p. 672.
Verhältniß der Selbstständigkeit in der griechischen Poesie, p. 673.
Verknüpfung der Poesie mit dem practischen Leben, p. 674.
des Epos mit dem Gemälde, ebendas.
Uebergang des Epischen in das Dramatische, p. 675.
Decoration, ebendas.
Gegensaz zwischen der antiken und modernen Poesie, ebendas.
Das lyrische Element der Poesie bei dem Gottesdienste, p. 676.
Selbstständigkeit der neueren Poesie, ebendas.
Die Verhältnisse der alexandrinischen Dichtungsweise, p. 677.
Idyll, ebendas.
Verhältniß der Poesie des Mittelalters, p. 679.
Characterisirung der neueren Völker in Beziehung auf Poesie, p. 680.
Erotische Poesie, p. 681.
Verhältniß des innern Urbildes des Dichters als Productivität unter der Form des Einzelnen zu der Wirklichkeit, p. 682.
Besondere Beziehung desselben auf das Menschliche im Lyrischen, Epischen und Dramatischen, p. 683.
Katastrophe, p. 684.
Ob alles, was Moment sein kann im menschlichen Leben, Gegenstand der lyrischen Poesie sei, und ob jede menschliche Figur Gegenstand der epischen Poesie, ebendas.
Entgegengesezte Ansichten über die dichterische Darstellung der Wirklichkeit, ebendas.
Berichtigung derselben aus der innern und äußern Thätigkeit des Dichters selbst, p. 686.

Einzelne Ergänzungen zur lezten Abtheilung der Künste, p. 691.
Elegie und Gnome, ebendas.
Das antike Drama, besonders als Tragödie noch näher bestimmt, ebendas.
Die poetische Gerechtigkeit darin, p. 693.
Metrische Verhältnisse der antiken Tragödie, p. 694.
Gegensaz der antiken Tragödie und Komödie, ebendas.
Novelle und Roman, p. 697.
Uebersezung und Nachbildung der poetischen Erzeugnisse der Alten, p. 702.
Die Behandlung des antiken Stoffes in lezterer Hinsicht, p. 706.
Anwendung der alten Mythologien in modernen Dichtungen, p. 707.
Einige Bemerkungen über die Beredtsamkeit, p. 708.

Aesthetik.

Einleitung.

Die Aesthetik gehört zu denjenigen Disciplinen, die man gewöhnlich durch den Ausdruck Theorie zu bezeichnen pflegt, die Griechen τέχνη, die Römer nach ihnen übersezend ars nannten; sie verstehen darunter eine mit Gründen belegte Anweisung, wie etwas auf die richtige Art hervorzubringen sei. Daraus geht hervor, daß die Praxis immer etwas früheres gewesen ist, als die Theorie; wir finden überdem eine schöne Kunst schon in ihrer Vollkommenheit, ehe von einer wissenschaftlichen Disciplin darüber die Rede ist. Allerdings so wie sich eine schöne Kunst fixirte, wie unter den Griechen die Bildhauerkunst, so gab es Schulen; diese aber waren nur für die technische Anweisung, sie hatten es nur zu thun mit der unmittelbaren Anweisung und Handhabung des Materials und der Werkzeuge. Das in dem Künstler vorangehende Innere, das Urbild, war schwerlich schon theoretisch betrachtet, sondern als in der Seele Vorgehendes hing sich dies zuerst an die philosophische Untersuchung. Was wir als die älteste philosophische Untersuchung in dieser Hinsicht ansehen können, sind die zerstreuten Aeußerungen des Plato über die Kunst in einzelnen seiner Werke; es sind dies aber, genau genommen,

eigentlich nicht einmal Elemente zu einer solchen Theorie, denn sie haben es mit der Sache fremden zu thun. Es ist eine andere Frage, ob etwas hervorgebracht werden soll, und in was für Grenzen, und auf der andern Seite, wie es hervorgebracht werden soll. Plato hat sich nur mit dem ersten beschäftigt, und ist ausgegangen vom Einfluß der damals bestehenden Kunst auf die Gesinnung, auf Politik und Ethik. Die ersten Anfänge hat Aristoteles gegeben, von dem wir zwei nicht in gleichem Maaße hierher gehörige Schriften haben, περὶ ῥητορικῆς und περὶ ποιητικῆς, denn eine andere unter seinem Namen ist schwerlich von ihm. Es sind aber die beiden erwähnten Schriften desselben nicht in gleichem Maaße hierher gehörig, weil man von der Rhetorik nicht auf dieselbige Weise sagen kann, daß sie rein zur schönen Kunst gehöre, wie von der Poetik; und hiermit sezen wir schon einen gewissen Umfang voraus, innerhalb dessen sich unsre Untersuchung abzuschließen hat. Ob nun Aristoteles beides auf dieselbe Stufe gestellt hat, Beredtsamkeit und Dichtkunst, kann man von unserm Standpunkt aus nur schließen, weil er einen gemeinsamen Begriff, unter welchen er beides subsumirte, nicht festgestellt hat; er hält sich nur an denjenigen Begriff, mit welchem er es eben zu thun hat. Wie wir aus seinen Aeußerungen schließen können, so muß man doch annehmen, daß er der Redekunst ein anderes Gebiet anwies als der Dichtkunst. Denn bei jener hat er immer einen Zweck im Auge, denn die Tendenz der Redekunst in ihren drei Zweigen war im Ganzen politisch; wobei es darauf ankommt, eine bestimmte Wirkung hervorzubringen, entweder daß etwas geschehe, oder eine Gemüthsstimmung allgemein werde, mit dem momentanen Zweck aber war das Kunstwerk verschwunden. Bei der Dichtkunst würde sich dieses anschließen an die Untersuchungen des Plato, denn wenn man fragt, sollen Gedichte gemacht werden oder nicht, so beantwortet dieser die Frage nur in Beziehung auf die Wirkung, welche sie hervorbringen; aber dies ist hier doch anders als bei

der Redekunst. Daher läßt Aristoteles dies bei Seite liegen. Nun hatte er auch Meisterstükke von der bildenden Kunst vor sich, und er erwähnt ihrer auch in seiner Poetik beispielsweise. Diese waren nicht etwa einige zerstreute Productionen, sondern sie hatten ihren bestimmten nothwendigen Ort in dem Nationalleben, der Geschichte, und dem Gottesdienste der Völker; er hat sich aber nicht ebenso über die bildenden Künste verbreitet, wie über die Dichtkunst. Dies ist um so auffallender, weil er einen von den Aeußerungen des Plato hierüber abweichenden Begriff feststellt, welcher gleichsam das Centrum der ganzen Theorie ist, nämlich den Begriff μίμησις, — Nachahmung ist nicht die rechte Ueberseżung, mehr Nachbildung, Darstellung von etwas in Hinsicht auf etwas Wirkliches. Dieser Begriff, aus welchem er seine Theorie entwikkelt, wäre vollkommen ebenso, ja noch unmittelbarer anzuwenden gewesen auf die Werke der bildenden Kunst. Wenn wir von schönen Künsten reden, so fassen wir die Bildhauerei und Malerei eben so gut darunter wie die redenden Künste. Diesen Begriff der schönen Kunst bei uns, muß man zweifeln, daß Aristoteles ihn gehabt. Geseżt er hätte auch nicht über die Bildhauerkunst und Malerei schreiben wollen, so würde er doch, wenn er sie erwähnt, sie anders erwähnt haben, indem er sie mit der Dichtkunst zusammen genommen unter den Begriff der schönen Kunst gebracht hätte bei seinem so logischen Character. Unter die μίμησις bringt er sie freilich, aber dies ist ganz verschieden von der schönen Kunst, da bei uns die Streitfrage ist, ob schöne Kunst als solche μίμησις sei oder nicht. Wenn wir also zugeben müssen, Aristoteles ist von dem Begriff der μίμησις ausgegangen, so ist dies doch nicht dasselbe, als wenn wir sagen, er ist von dem Begriff der schönen Kunst ausgegangen; denn es geht hier die erste zusammenhängende Theorie von dem Speciellen aus. Unter allen einzelnen Disciplinen, die Aristoteles in seinen Werken bearbeitet hat, ist dies überdem gerade diejenige, bei welcher er am wenigsten in eine ausführliche

philoſophiſche Entwikkelung eingegangen iſt. Dies hängt ſehr natürlich mit dem Verhältniß der Kunſt ſelbſt zuſammen, denn wo dieſe nicht iſt, da kann auch kein Intereſſe an der Theorie ſein. Wäre aber die Theorie des Ariſtoteles von der Art geweſen, daß die Thätigkeit, mit welcher er es hier zu thun hat, auf beſtimmte Weiſe in das Syſtem der menſchlichen Thätigkeit überhaupt aufgenommen wäre, ſo würde doch immer haben müſſen die Theorie des Ariſtoteles fortgebildet werden, ſo lange dieſes Syſtem fortdauerte. Dieſes Syſtem aber umfaßt die Ethik. Dahin gehörte bei den Alten die eigentliche Sittenlehre, die Politik, und die Oekonomik. An die Politik ſchließt ſich die Rhetorik an, oder die Kunſtlehre für eine beſtimmte politiſche Thätigkeit; ſie hatte nur ihren Plaz, ſo lange die alten Verfaſſungen da waren, als dieſe dagegen in der römiſchen Autokratie unter gingen, ging das Intereſſe daran auch unter. Doch blieb auch eine Beurtheilung früherer Productionen, wie bei Quinctilian. Für die Dichtkunſt hingegen war dieſer Zuſammenhang nicht gebildet. Schon Plato hatte ein Urtheil gegeben, welches in jener Hinſicht einen großen Theil der Dichtkunſt ausſchloß, und Ariſtoteles hat dieſe Beziehung weniger in ſeine Theorie aufgenommen. Nun gab es alſo eigentlich keinen beſtimmten Ort für dasjenige, was unter die ſchönen Künſte als Ganzes gebracht werden konnte, in dem Syſtem der menſchlichen Thätigkeit. Nur die Rhetorik wurde noch länger bearbeitet, als die Poetik. Weiter iſt im Alterthum die Sache nicht gediehen. Allerdings finden wir ſpäter viele Relationen von Schriftſtellern über Kunſtwerke und Commentare über Werke der Dichtkunſt, aber dieſe haben es alle mit der Theorie gar nicht zu thun.

Wenn wir die ſpätere Zeit betrachten, ſo können wir viele Jahrhunderte nur als Nullität der Kunſt anſehen. Wie die alte bildende Kunſt größtentheils durchaus religiös war, und ganz mythologiſch, und mit dem Polytheismus zuſammen hing, ſo mußte ſie im Conflikt mit dem Chriſtenthum untergehn, und wie

in dem Christenthum sich freiere philosophische Untersuchungen entwickelten, war gar nicht daran zu denken, daß sie diese Gegenstände umfassen sollten, da es auch keine Kunst gab, die nicht im Zusammenhange wäre mit den Idolen des Heidenthums gewesen. Nun freilich entstanden Gedichte und Bildwerke zeitig genug innerhalb des Christenthums selbst in religiöser Beziehung, und dies zeigt, daß jedes geistige Erwachen sich auch auf diese Seite werfen muß; aber da war von einer Theorie in derselben Bedeutung gar nicht die Rede. Nun mußte erst die Kunst fest geworden sein, und einen solchen Umfang haben, daß man es für werth hielt, die Reflexionen der Speculation darauf zu richten. Dies finden wir zuerst im vorigen Jahrhundert in Frankreich, England und Deutschland. Ich kann der Kürze wegen unmittelbar mich nur an die Deutschen halten, was um so mehr angeht, weil die ersten, die unter uns sich mit diesen Gegenständen abgaben, theils die ersten Versuche der Franzosen und Engländer vor sich hatten, und daraus schöpften, theils ihnen sehr parallel gingen. Hier aber schlug man einen ganz andern Weg ein. Die ersten Versuche stammen aus der Leibnitz-Wolfischen Schule, und da bildet die Aesthetik, die daselbst ihren Namen erhielt, einen Gegensaz zur Logik. Man darf dies nur aussprechen hören, um zu sehen, daß dieses etwas ganz neues ist, und mit dem Aristoteles gar nicht zusammenhängt. Es beruht aber diese Stellung der Disciplin auf der Zusammengehörigkeit der beiden geistigen Thätigkeiten des Denkens und Empfindens. Wie die Logik sein sollte eine Theorie des Denkens, oder eine Anweisung zum richtigen Denken, so sollte die Aesthetik die Theorie des Empfindens sein, oder eine Anweisung, wie man richtig empfinden soll. Nun wird sich sogleich zeigen, wie da eine Menge von Fragen und Aufgaben mit in die Betrachtung gezogen werden mußten, die gar nicht in unser Gebiet gehören, und worüber gar keine Theorie aufgestellt werden kann. Denn die Empfindung in einem gewissen Gebiet verträgt den Gegensaz

des Richtigen und Unrichtigen gar nicht. Die Sinnesempfindungen sind ganz und gar von dieser Art; und wenn man sagt, mir schmekkt das süß, ein andres bitter, so kann ich nicht von einem Gegensaz von Richtig und Unrichtig sprechen, denn selbst wenn mein Organ krank ist, ist diese Empfindung richtig, und ich subsumire sie unter jenen allgemeinen Eindrukk. Dies war nun allerdings eine allgemein anerkannte Sache; und dieses Gebiet der Empfindung gehörte nicht in die Theorie hinein, sondern, (und da kommt zuerst ein Ausdrukk zum Vorschein, der der Angelpunkt der ganzen modernen Aesthetik geworden ist,) man sagte, es lasse sich nur eine Anweisung geben zum richtigen Empfinden auf einem Gebiete, welches nicht so unmittelbar mit dem Organismus zusammenhängt, sondern einen geistigen Gehalt hat. Da ergab sich nun zweierlei, ein moralisches Empfinden und ein andres, welches man das ästhetische Empfinden nannte. Nämlich Billigung und Mißbilligung sind immer hier mit einer Empfindung verbunden, und das nannte man das moralische Gefühl oder den moralischen Sinn. Da leugnet Niemand eine Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Empfindung, aber es war keine Veranlassung, darüber eine Theorie festzustellen, weil die Empfindung ganz dem Gedanken nachgeht (ich empfinde so, weil ich das für richtig halte u. s. w.), also nur die Gedanken, die damit zusammenhängen, sind zu reguliren, nicht die Empfindung; und dies geschah in der Moral, und die Empfindung mußte schon von selbst nachfolgen. Aber mit den Empfindungen, welche man durch den Ausdrukk des Wohlgefallens am Schönen, des Mißfallens am Unschönen nannte, hatte es eine ganz andere Bewandtniß, da konnte man den Gedanken gar nicht so angeben, dem diese nachgingen. Da man aber wieder auf die alte Kunst aufmerksam wurde, und die neue sich ausbildete, so machte man schon einen Unterschied zwischen gutem und schlechtem Geschmakk, in Vergleichung der verschiedenen Art über diesen Gegenstand zu empfinden. Nun kommt

hier noch etwas eigenthümlich modernes hinzu, wovon bei den Alten die Rede nicht ſein konnte. Nämlich es war damals allmählig aufgekommen eine gewiſſe Art und Weiſe der Naturbetrachtung, die auf demſelben Gebiet zu liegen ſchien. So wie man von der Schönheit in Kunſtwerken ſprach, ſo ſprach man auch von der Schönheit der Natur; man wandte denſelben Ausdruck auf beide Gebiete an, indem ſich die Reflexion aufdrang, daß die Empfindung große Analogie habe. Dazu kam noch, daß ein großes Kunſtgebiet es nur zu thun hat unmittelbar mit der Nachahmung des in der Natur Gegebenen. Wenn es keine ſchöne Natur gäbe, ſo würde man auch keine Landſchaften malen, denn dies hängt ab davon, daß man etwas in der Natur ſchön findet. Geht man gar auf die Werke der Sculptur, welche es vorzüglich mit der menſchlichen Geſtalt zu thun hat, ſo kann man dem Begriff der Schönheit gar nicht entgehen, und ſo wurde der Begriff der Schönheit der eigentliche Angelpunkt der neuern Aeſthetik. Dadurch entſtand eine Streitfrage über den Zuſammenhang des Schönen in der Natur und Kunſt; dieſe Frage hat lange Zeit in der modernen Aeſthetik dominirt. Denn man konnte zweierlei ſagen, entweder — im Menſchen iſt ein Vermögen innerlich Geſtalten zu bilden, und diejenigen, in welchen dies Vermögen in einem überwiegenden Grade da iſt, geben der ganzen Production die Regel, ſie ſind diejenigen, welche die Schönheit eigentlich machen, und man findet dies oder jenes in der Natur ſchön, weil es mit dieſer Regel, die der Menſch in ſich hat, zuſammenſtimmt; nach ihr beurtheilt derſelbe auch die Natur und producirt nach ihr; oder man kann auf der andern Seite ſagen, der Menſch würde nie dazu kommen aus dieſem in ſich ſelbſt Geſtalten zu bilden, wenn er nicht in der Natur lebte, alſo ſei in dieſer der eigentliche Ort der ſchönen und jeder andern Geſtalt; aber die ſchöne Geſtalt hänge zuſammen mit der Vollkommenheit der Aeußerung der Naturkraft, die unſchöne mit der Unvollkommenheit oder den

Hindernissen. So ist nur Beobachtung der Natur nöthig, und Kunst ist nur Nachahmung der Natur in ihrer Vollkommenheit. Es ist offenbar, daß ein ganz anderes Verfahren entstehen muß, je nachdem man von der einen oder der andern Ansicht ausgeht, aber es muß auch ein ganz anderes Verfahren dabei eintreten in der modernen oder der alten Aesthetik. Geht man von dem Gedanken aus, und behandelt die Aesthetik als Anweisung der Kunstthätigkeit, so faßt man den Menschen in einer ursprünglichen Thätigkeit; geht man dagegen von der Empfindung aus, und behandelt sie als Theorie der Empfindung, so faßt man den Menschen in einem leidenden Zustande auf. Daher sehen wir hier einen ganz andern Weg einschlagen, als im Alterthum. Zu gleicher Zeit war dies der erste Anfang, diese Disciplin in größerem Umfange zu behandeln. Man zog nun alles, was Gegenstand eines reinen Wohlgefallens ist, abgesehen von allem Ethischen und abgesehen von einem nachweislichen Zusammenhange mit dem Gedanken, so daß also diese Empfindung unabhängig als geistige Function für sich erscheint, in diese Theorie hinein. Der Ausdruck schön qualificirt sich freilich eigentlich nicht dazu, und wie es überall bei solchen Anfängen einen glücklichen Griff giebt, und auch Mißgriff, so ist eine Art von Widerspruch gewiß die allgemeine Tendenz, welche man der Wissenschaft gab, und die Wahl des Ausdrucks Schönheit ist im eigentlichen Sinne nur ein Prädicat für die Gestalt; da hätte man, wie Aristoteles, die bildenden Künste vor allen hervorheben müssen, und die andern in Analogie mit diesen behandeln. Freilich war man schon gewohnt, — so wie die Sprache des gemeinen Lebens der Terminologie vorausgeht, und die Praxis der Theorie, — den Ausdruck im weitern Sinne zu gebrauchen, indem man z. B. von schönen Stellen in einem Werke der redenden Kunst sprach, oder auch den Ausdruck schön in Beziehung auf die Gesammtanlage von solchen Kunstwerken brauchte. Aber so wie es darauf ankam, den Ausdruck in der Theorie scharf zu fixiren, und zugleich

ihm doch diese Allgemeinheit zu lassen, daß man sagte, alle Künste suchen das Schöne, so war es natürlich, daß eine große Verschiedenheit entstand, wie sich der eine oder der andre die Sache erklärte. In dieser Periode schwankt noch der allgemeine Begriff, und man sahe mehr auf den Eindruck, und bestimmte mehr worauf die Vollkommenheit beruhe und was das Wesen der Kunst sei, und indem man mehr auf passive Zustände als die der Empfindung sahe, so war das Verhältniß zwischen Natur und Kunst schwankend. Es kamen nun in England, Frankreich und Deutschland viele Betrachtungen zu Stande, die der allgemeinen Grundlage ermangelnd nur als die ersten bedeutenden Regungen müssen beachtet werden.

Den ersten bedeutenden Fortschritt erlebte die Aesthetik durch Kant, der sie auf bestimmte Weise in den Cyclus der philosophischen Disciplinen aufnahm; freilich ziemlich verwandt mit denn, die sie als Seitenstükk der Logik betrachteten. Wenn man bedenkt, wie er die reine Vernunft aufstellte, so daß die Aesthetik ein Seitenstükk zur reinen Vernunft war, so war dies eine Erhöhung derselben. Er stellte sie nämlich vor als Theorie der Urtheilskraft, d. h. der ästhetischen, nicht der teleologischen. Diese Zusammenstellung und der Gegensaz zur teleologischen, — auf Zwekke sich beziehenden, — zeigt seinen Gesichtspunkt. Er sagt, es komme darauf an, daß man irgendwo in einem Gegebenen Zwekkmäßigkeit wahrnehme, aber ohne bestimmten Zwekk. Aber man kann nicht sagen, daß dieser Fortschritt sich durch große Klarheit empfiehlt; denn man könnte sagen, daß Zwekkmäßigkeit ohne bestimmten Zwekk sehr untergeordnet wäre, und das Wohlgefallen dann das Oberste. Kant sagt, diese zweigegliederte Urtheilskraft enthalte ein Verbindungsglied zwischen der Gesezgebung des Verstandes für Erfahrung, d. h. die Naturwissenschaft, und der der Vernunft, d. h. die Moral. Wenn die Urtheilskraft das Mittelglied zwischen beiden sein sollte, so war es natürlich, daß sie etwas von beiden an

ſich haben mußte, und ſo ſagt er von der Urtheilskraft, wenn ihre Gegenſtände mehr dem Naturbegriff angehören, ſo ſei es das Schöne, und wenn ſie mehr dem Freiheitsbegriff angehören, ſo ſei es das Erhabene, und das wären die beiden Gebiete, in die ſich das Material der Aeſthetik theilte. Es iſt aber nicht klar, wie ſie beide eins ſind, noch auf der andern Seite durchzuführen, wie ſie verſchieden ſind. Es iſt nicht ohne Künſtelei, wenn man erhabene Naturgegenſtände leugnen und auch nicht Schönes im ſittlichen Gebiet gelten laſſen will. Daher ergiebt ſich hier leicht, daß dies keineswegs das Richtige geweſen iſt. — Ich will nur noch eins hinzufügen, hier war nämlich das Urtheil nur das was ſich im Gefühl ausſpricht; die Gegenſtände waren theils Naturgegenſtände, theils durch die Kunſt hervorgebrachte. Aber wenn man von der Hervorbringung ausgeht, ſo bekommt man eigentlich keine Antwort, ſondern das durch Kunſt Hervorgebrachte erſcheint nun ebenſo als gegeben, wie das Schöne in der Natur; und ſo exiſtirt die Antwort auf dieſe Frage nicht, wie kommt der Menſch dazu, daß er das Schöne nicht nur empfinde, ſondern auch Gegenſtände hervorbringe, wovon Andre es empfinden. Darum theilt alſo die Kantiſche Philoſophie den Mangel des nur pathematiſch Betrachtenden, und ſo bleibt Kant bei dem Eindruck ſtehen, d. i. dem Geſchmack, nicht aber bei dem, was wir Kunſt nennen.

Von hier aus erhält die ganze Angelegenheit eine andre Wendung dadurch, daß ſich die Künſtler ſelbſt hineinmiſchten. Ich habe hier beſonders Schiller im Auge, namentlich ſeine Briefe über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen. Schiller hatte als Dichter einen beſondern Beruf dazu, und ſeine ſpeculirende Natur mußte nach dem Grunde der Productivität fragen auf dieſem Gebiete, und dies iſt der eigentliche Wendepunkt für die Aeſthetik geworden, ſich von der einen auf die andre Seite zu richten. Aber im Uebrigen ſuchte Schiller kein andres Fundament, ſondern hielt ſich ganz in demſelben Kreiſe von Begriffen; nur gingen

seine Untersuchungen vorzüglich auf die Differenz der Productivität aus, und so suchte er insbesondre die Verschiedenheit der Naturen auf, die sich im Kunstgebiete thätig zeigen. Dies ist eigentlich das Fundament der Theilung des Naiven und Sentimentalen, wodurch er zwei verschiedene Arten von Naturen psychisch genommen unterscheiden wollte, wovon die Productivität ausginge. Dabei sah er zugleich auf den Unterschied z. B. zwischen der antiken und modernen Kunst, und so war das Resultat, daß das Naive die antike Kunst beherrsche, das Sentimentale die moderne; aber einen eigentlichen gemeinsamen Grund, der zugleich der Quell dieser Differenz wäre, aufzufinden, lag nicht in seiner Richtung. Jedenfalls bleibt ihm doch das Verdienst, daß er die Untersuchung zuerst auf das Moment der Spontaneität gerichtet hat, woraus die Kunst hervorgeht.

Hieran hat sich Fichte angeschlossen, bei dem wir die Kantische Darstellung dieser Gegenstände so modificirt finden, daß er seine Hauptrichtung auch nach dieser thätigen Seite nimmt. Es ist freilich nur sehr beiläufig, daß von ihm dieser Gegenstand behandelt wird; der eigentliche Ort ist in dem System der Sittenlehre, wo er in dem lezten Theile eine Deduction der verschiedenen Berufe der Menschen macht, d. h. der allgemein nothwendigen unter verschiedenen Menschen vertheilbaren sittlichen Thätigkeit. Da steht natürlich der Beruf des Gelehrten, der für alle das Princip zu finden hat, oben an, aber unmittelbar darauf folgt der Beruf des ästhetischen Künstlers; dabei mußte das ethische Fundament dieses Berufs und dieser Thätigkeit angegeben werden; dies ist allerdings in der Richtung nach der Tiefe ein bedeutender Fortschritt, aber das Resultat ist der Tendenz nicht angemessen. Es kommt darauf hinaus, daß Fichte sagt: der Beruf des Künstlers hat zum Gegenstande, den ästhetischen Sinn zu bilden, und dieser soll die Vermittlung sein zwischen dem Verstand und dem Willen des Menschen. Hier läßt sich sogleich die genannte Parallele zwischen dieser und der Kantischen Auffassung

Library of the
UNION THEOLOGICAL SEMINARY

wahrnehmen; was bei Kant Gesezgebung der Natur ist, ist bei Fichte der Verstand, was bei Kant Vernunft ist, ist bei Fichte der Wille. Aber Fichte stellt nun die Kunst auch als Thätigkeit zur Bildung dieses Sinnes dar, vermöge dessen das Band herzustellen war, wodurch der Verstand auf den Willen wirkt. Wenn wir aber dabei auf das Kantische zurükksehen, so nahm Kant, ein sittliches Gefühl an, welches eine allgemeine Auffassung war einer ganz allgemeinen Erscheinung, und dies war bei ihm das Verbindende. Wir erkennen die Gesezgebung der Vernunft, wenn aber etwas dagegen geschieht oder gedacht wird, so macht dies einen abstoßenden Eindrukk auf das Gefühl, und daraus entsteht eine Richtung auf den Willen. So macht etwas der Gesezgebung Entsprechendes einen verlangenden Eindrukk, und der Wille geht in That über. Dieser Eindrukk der Billigung und Mißbilligung bildet das sittliche Gefühl. Es fragt sich, ob Fichte das sittliche Gefühl leugnet oder zugiebt. Wenn er es zugiebt, so ist der ästhetische Sinn als solches Band überflüssig, und nicht erklärt in seiner Differenz vom sittlichen Gefühl. Wollte er beides identificiren oder sagen, der ästhetische Sinn schließt sich an das sittliche Gefühl auf bestimmte Weise an, so würde das eine sehr beschränkte, gar nicht unabhängige Ansicht von diesem Motiv geben, und so würde auch nur eine äußerliche und pedantisch enge Kunstbetrachtung übrig bleiben, wenn man die Kunst nur als Mittel für die Sittlichkeit ansähe. Dazu kommt noch: Soll die Kunst nur dazu sein, den ästhetischen Sinn zu bilden, so ist sie ein Pädagogisches, und bei allen, welche diese Thätigkeit haben, um mich mit Fichte auszudrükken, die Tendenz sich selbst überflüssig zu machen, d. h. wenn der ästhetische Sinn gebildet ist, so ist die Kunst nicht mehr nöthig, als blos in Beziehung auf ein neukommendes Geschlecht. Wenn man aber hinzu nimmt, daß die Kunstwerke bleibend sind, und nicht vergänglich, so sieht man wie wenig Kunstthätigkeit nöthig wäre, sobald irgend eine bestimmte Ausbildung des ästhetischen

Sinnes da iſt. Da dürfte es alſo in der Menſchheit nur eine einzige Kunſtepoche geben, iſt dieſe da, ſo iſt ein Schaz da, aus dem immer dieſe Bildung des äſthetiſchen Sinnes genommen werden kann. Eine neue Wendung, aber freilich blos in Andeutungen, erhielt die Aeſthetik durch Schelling. Wenn wir die ganze Reihe betrachten, deren ich jezt Erwähnung gethan, von Kant, Schiller und Fichte, ſo iſt nicht zu leugnen, daß überall die Theorie beſonders auf die Poeſie hingerichtet war, denn dieſe iſt das am leichteſten Verſtändliche, worüber von dem Eindruk und der Art dazu zu gelangen am meiſten etwas Allgemeines geſagt werden kann. Betrachtet man die Anſicht, welche Kant und Fichte feſtgeſtellt haben, ſo wird jeder ſagen müſſen, es iſt ſchwer, dieſes auf die Muſik, oder die bildenden Künſte anzuwenden. Auch die Theilung Schillers in das Naive und Sentimentale läßt ſich ſehr ſchwer auf dem Gebiete der Muſik feſtſtellen und abgränzen. Die bildende Kunſt ſteht gleichſam in der Mitte, aber es iſt ſchon viel ſchwieriger, wenn man die Bildwerke oder Gemälde unter dieſe beiden Klaſſen bringen will. In der innern Anlage herrſchte ſo dieſe Richtung auf die Poeſie vor, und ebenſo wenn man dieſe pädagogiſche Richtung, die Fichte der Kunſt giebt, denkt, ſo muß jeder gleich ſagen, die Kunſtwerke, welche unmittelbar etwas Ethiſches ausdrükken, ſind auf vorzügliche Art dazu geeignet, ein Band zwiſchen Verſtand und Willen zu ſein, und dies iſt auch mit der Poeſie am meiſten der Fall. Die Muſik aber iſt zu ſchwer auf Gedanken zurükzubringen, ſo wie den bildenden Künſten eine moraliſche Wendung unterzulegen. Denn wenn man den Werth der Kunſtwerke der Bildhauerei und Malerei nach dem moraliſchen Entwurf der Phyſiognomie betrachten will, ſo iſt dies ein untergeordneter Standpunkt. Es war alſo eine vorherrſchende Beziehung auf die Poeſie und ein Anknüpfen an Ariſtoteles, und die andern Künſte waren nicht ſo in die Einheit aufzunehmen. Nun fehlte es freilich nicht an einzelnen philoſophiſchen Betrachtungen über einzelne Werke der

bildenden Kunst, aber diese hielten sich vielmehr an das Unmittelbare und gingen nicht auf die Principien zurükk. Schelling wollte die bildenden Künste wieder besonders hervorheben, aber man sieht aus der Art, wie es geschieht, daß er die Einheit des Begriffes der Kunst noch nicht recht festhält. Er stellt den Saz auf, man würde in der Theorie der bildenden Künste sehr viel weiter kommen, wenn man die philosophischen Principien dazu nicht aus der Psychologie oder Moral nähme, sondern aus der Naturwissenschaft. Dies ist nur eine Andeutung; wenn man sich aber fragt, da ja am ersten dadurch der alte Zweifel gelöst würde, wie es stände um die Einheit der gefallenden Natur- und Kunst-Gegenstände, und wie sich beide zu einander verhalten, wenn man sich also fragt, soll dies ein allgemeines Princip für die Kunst sein, sollen die andern Künste auch aus der Naturwissenschaft erklärt und begriffen werden, so wird ein jeder sagen, daß dies gar nicht füglich angehe. Eine gewisse Seite giebt es, von der eine solche Betrachtung sehr allgemein sein kann. Die Kunst gestaltet sich sehr verschieden unter verschiedenen Völkern, und besonders ist hier eine bestimmte Differenz die Racendifferenz, wo diese ist, da ist es auch das ästhetische Wohlgefallen an Naturgegenständen. Die menschliche Schönheit, wie sie die orientalischen Völker auffassen, hat einen ganz andern Typus, als die unsrige. Nun ist die Racendifferenz freilich etwas in der Natur Gegründetes, sie beruht auf der Verschiedenheit, die der menschliche Geist in seiner Leiblichkeit zur äußern Welt und zu den Verhältnissen des Erdkörpers hat; davon ist ein naturwissenschaftlicher Grund aufzusuchen, und der auf dem ganzen Kunstgebiete ein hinreichender sei; das liegt aber noch in großer Ferne. Aber gesezt auch, man könnte alle diese Differenzen fixiren, so wären wir doch in Beziehung auf die philosophische Aufgabe, die Einheit des ganzen Gebietes zu finden, nicht weiter gekommen, da es nur eine Erklärung für die Differenzen wäre. Wenn aber die Meinung nicht diese wäre, sondern es sollte sich die naturwissenschaftliche Auf-

faſſung nur allein auf die bildenden Künſte erſtrekten, ſo wäre das ganze Gebiet der Kunſt geſpalten. Denn wenn die bildende Kunſt auf dieſelbe Weiſe ihre Wurzel in der Naturwiſſenſchaft hätte, wie die andern Künſte in der Wiſſenſchaft des Geiſtes, ſo wären dieſes ganz verſchiedene Gebiete, und die ſchöne Kunſt als Einheit wäre aufgelöſt; außer man würde noch weiter dieſe zwei Gebiete, Natur und Geiſt, zuſammenfaſſen, was nur eine formelle Einheit gäbe.

Was ich aber hieraus als allgemeines Reſultat ziehen möchte, für den gegenwärtigen Zuſtand der Sache wäre dieſes: der Begriff der ſchönen Kunſt inſofern er ein Gegenſtand der Diſciplin iſt, ſteht noch nicht feſt, nicht blos als durchgeführter Begriff in Form einer Definition, ſondern es ſteht auch nicht feſt, ob es wirklich Einheit in ihm giebt, oder nicht. Denn man iſt von einem einzigen Kunſtgebiete ausgegangen, wenn auch der Ausdrukk Kunſt gleich von mehrern gebraucht wird. Wenn man das Griechiſche betrachtet, ſo findet ſich da eine Unſicherheit im Gebrauch der beiden Ausdrükke Kunſt und Wiſſenſchaft, alſo war die Kunſt als Einheit noch nicht feſt. Wenn man aber von dem Begriff der ſchönen Kunſt redet, ſo war dies gar nicht zu denken; es gab gar keinen gemeinſchaftlichen Begriff der Thätigkeit, die wir jezt zur ſchönen Kunſt rechnen. Der Unterſchied, den die Griechen machten zwiſchen liberalen und Handwerkskünſten iſt ein ganz anderer; ſie ſcheinen vieles von dem, was eines Mannes von politiſcher Würde würdig iſt, hierher gerechnet zu haben, was wir gar nicht zur ſchönen Kunſt rechnen. Man iſt hiernach immer in der Vorausſezung geblieben, der Begriff ſei da, man kann aber nicht ſagen, daß die Vorausſezung auf eine beſtimmte Weiſe geltend geworden wäre, ſondern ſie blieb unbeſtimmt. Gewiſſe Hauptzweige ſind von je her dazu gerechnet worden, unter die ſchönen Künſte hat man von je her zuſammengefaßt die redenden und bildenden Künſte, aber eine gemeinſchaftliche Theorie darüber, die dafür bürgte, daß der Begriff in der Einheit wäre

festgestellt worden, gab es nicht. Nachher standen einzelne Künste auf, z. B. schöne Gartenkunst, Reitkunst. — Ist ein Begriff so, daß man nicht bestimmen kann, was als besondre Arten darunter zu fassen ist, so steht er eben noch gar nicht fest; und so liegt die Sache bis jezt noch.

Es ist noch ein historisches Moment übrig. Aber es ist bedenklich und schwierig, etwas was in der Wirklichkeit noch fortbesteht, schon als historisch aufzufassen; aber als lezter Punkt muß es hier seinen Plaz finden, ich meine die Stellung, die unser Gegenstand in dem Hegelschen System der Philosophie einnimmt. Dieses schreibt die Kunst dem absoluten Geist zu, und betrachtet sie als genau verwandt mit Religion und Philosophie, d. h. als zum Höchsten gehörig. Es ist dies als die größte Fortschreitung und Werthschäzung der Kunst anzusehn. Ich kann mich auf eine historische Entwikkelung hier nicht einlassen und noch mein Urtheil nicht aussprechen, ich nehme es nur als Fortsezung der Linie, auf der wir uns bisher fortbewegt haben. Hegel stellt die Kunst auf den höchsten Punkt, denn höher als zu einer Gleichstellung mit Religion und Philosophie, als den höchsten Entwikkelungen des menschlichen Geistes, kann es die Kunst nicht treiben; das ist das absolute Maximum ihrer Werthschäzung, das gedacht werden kann. Wenn wir also die geschichtliche Entwikkelung des Gegenstandes auf diese Weise zusammenfassen, einmal anfangend mit einer theoretischen Betrachtung einzelner Zweige der Kunst für sich, dann weiter fortgehend zu der Betrachtung ihrer Eindrükke, aber natürlich so, wie eine gewisse Verwandtschaft zwischen Natur- und Kunsteindrükken besteht, und nun diese Betrachtung hinüberwenden auf das, was diese Eindrükke hervorbringt, das heißt die Kunst, und was ihr in der Natur analog ist, und dabei mit einer gewissen Unsicherheit in Betreff der Zusammenfassung der verschiedenen Kunstäußerungen als Eines zu Werke gehen, so müssen wir sagen, diese Unsicherheit muß auf dem Standpunkt der Hegelschen Phi-

losophie aufhören, da hier, wenn fälschlich etwas unter dem Begriff der Kunst subsumirt wäre, sogleich ausgeschieden würde, was diese hohe Stellung nicht einnehmen kann. Ebenso muß dieses Schwanken der Herleitung des pathematischen Zustandes aus der Natur und Kunst aufhören, was hier nicht ausgesprochen werden kann, ohne in die Entwikkelung des Begriffes des absoluten Geistes einzugehn. Wenn wir aber diese Parallele festhalten zwischen der Kunst, Religion und Philosophie, so müssen wir uns eingestehn, daß das erste sowohl, wie die beiden lezten, nur als ein Product der Thätigkeit des menschlichen Geistes aufgestellt ist, und dafür die Natur bei Seite gesezt wird, also auch der Eindrukk, der von ihr herkommt, und somit der pathematische Zustand.

Wenn wir nun fragen, was liegt uns nun ob, und wie wollen wir unsre Untersuchung führen, so kann ich diese Frage nicht vollständig beantworten, ohne erst noch auf eine andre Seite der bisherigen Entwikkelung zu sehen. Was ich bisher auseinander gesezt, ist die Richtung der Betrachtung nach der Seite der Philosophie hin. Sowohl in des Aristoteles Aeußerungen als in den ersten Anfängen der modernen Aesthetik ist diese Richtung noch nicht so entschieden deutlich. Wir sind freilich gewohnt, den Aristoteles als Philosophen zu denken, aber es ist fast nach allen Seiten hin so sehr ins Einzelne gegangen, daß seine Betrachtungsweise nicht das ist, was man jezt philosophische Speculation zu nennen pflegt. Z. B. seine naturhistorischen Werke sind nicht speculativ, obgleich sie verrathen, daß der Mann für sich auf diesem Gebiete verweilt; sie sind ganz und gar Beobachtungen des einzeln Gegebenen. Eben so hat seine Logik eine solche Seite, wenn man nur betrachtet, wie das ganze Organon sich eigentlich endigt in die kleine Schrift der Widerlegung der sophistischen Trugschlüsse, also auf etwas Gegebenes hin. Eben so ist es mit seiner Politik; und in diesem Character hat er auch seine Poetik und Rhetorik behandelt; er geht überall von den

vorhandenen Kunstwerken aus, und untersucht dann, worin das Wesen derselben bestehe, und was ihnen ihren Werth gebe, und so geht er hier immer von den gegebenen Formen aus, ohne diese selbst aus der Idee der Kunst überhaupt zu construiren. Diese Richtung auf die Philosophie hin ist also in dem ersten Anfange nicht entschieden. Nur können wir nicht läugnen, daß von diesen ersten Anfängen, die hernach die Richtung auf das Speculative genommen haben, noch eine andre Linie ausgegangen ist. Diese können wir, auf das Antike zurückgehend, am besten fassen, wenn wir mehr auf die Rhetorik des Aristoteles sehen als auf die Poetik. In dieser leztern finden sich keine Vorschriften, wie der Dichter zu Werke gehen soll, wohl aber finden sich solche Vorschriften in der Rhetorik. Da hat es aber schon vor Aristoteles solche Theorien gegeben, und diese führten den Namen τέχναι schlechthin, eigentlich sogenannte ὑποθῆκαι, da sie von andern Künsten keine solche Anweisung gaben. Die Rhetorik, wie sie auf diesem Gebiete behandelt wurde, gehört nun freilich nicht in den Begriff der Kunst, wenn man ihn in seiner Reinheit betrachtet, weil sie einen ganz andern Ausgangspunkt hat, im politischen Gebiete verweilt, und da einen bestimmten Zweck erreichen will. Allein diese τέχναι haben sich vom Anfange an auf sehr überwiegende Weise auf die Gliederung der Rede und über das Musikalische in der Sprache verbreitet, und dies ist doch gerade die Seite der Sache, die am meisten der Kunst im engern Sinne angehört. Da finden wir also Vorschriften über die Art und Weise, wie der Künstler zu Werke gehen muß. Dies hat sich auch in der modernen Aesthetik wiederholt, und so finden wir neben der speculativen Richtung noch eine solche Linie, die die Richtung nach der practischen Seite hat. Wenn wir nun so theilen sollten, so würden wir, alles was litterärisch erschienen ist und die Kunst zum Gegenstande hat zusammenfassend, einige verweisen in die *speculative*, das andere in die *technische* Richtung, und es wäre dies bei einigem sehr leicht, bei andern

dagegen nicht durchzuführen. Und so entsteht eine neue Frage, in wie fern dies beides eins ist und zusammen gehört, und sofern es nicht eins ist, wie man es abgrenzen muß.

Um es kurz zusammenzufassen und das Gebiet, wo das Streitige sich befindet, zu bezeichnen, will ich nur weniges anführen. Wenn wir denken, es hat einer die Absicht, Vorschriften zu geben von technischer Art über einen einzelnen Kunstzweig, so werden wir von vorn herein sagen, wenn wir von dem Einzelnen ausgehen, so kann, was den einzelnen Kunstzweig betrifft, in sofern er den andern entgegengesezt ist, der speculativen Richtung nicht angehören. Aber wenn wir fragen, liegt dies in der Natur der Sache, daß einer der diese Vorschrift giebt, die Idee der Kunst im Allgemeinen ganz bei Seite stellen kann, so werden wir dies schwerlich behaupten können. Man denke sich, es sollten Vorschriften festgestellt werden für die Bildhauerei, so würde, wenn wir bei dem Aeußerlichsten anfangen, von den Materialien gehandelt werden, in denen der Künstler arbeiten kann; diese werden ihrer Beschaffenheit nach zusammengestellt und verglichen. Man würde sagen, es lassen sich Bildwerke hervorbringen aus Stein und Holz, aber diese leztern würden auf einen viel kleineren Maßstab beschränkt werden, und dafür wären die Gründe zu entwikkeln; aber dieses würde schon nicht geschehen können, ohne die Frage zu beantworten, ob es noch Gegenstände giebt, die in diesem Maßstabe können behandelt werden; da kommt man schon auf den Begriff der Kunst. Wenn wir nun weiter sehen auf die Sculptur im Großen, wo man einen Stein gebraucht, so giebt es eben so große Werke in Erz, wobei aber die Behandlung aus zwei Epochen besteht, denn die Form in einem andern Stoffe muß dem Gusse vorausgehen. Nun entstehen schon da Bedingungen in der Ausführung, die nicht stattfinden bei anderm Material, und so kann die Anweisung nicht fruchtbar sein, wenn sie nicht gleich auf die Differenz aufmerksam macht; da muß sie über das Material hinausgehen, und sich mit dem

Gegenſtande beſchäftigen. Wenn wir nun noch weiter gehn und ſagen, es läßt ſich denken, daß das Kunſtwerk eine Einheit ſein kann, die aus vielen Einheiten beſteht, wie in der Malerei und Bildhauerei; und wenn man auch noch von denjenigen Vorſchriften ausgeht, die rein techniſch ſind, ſo muß ſich doch ſchon eine andere Begrenzung ergeben für die Bildhauerkunſt wie für die Malerei. Wenn ein Gemälde in Sculptur verwandelt werden ſollte, ſo würde ſich die Unmöglichkeit zeigen in Beziehung auf den Stoff ſchon. Dann fragt es ſich, hat die Begrenzung ihren Grund nur im Material oder auch in dem Weſen der Kunſt; dies iſt ſchon ein Uebergang zu der Betrachtung des Begriffes der beſtimmten Kunſt in ihrem Gegenſaz zu den andern. Soll alſo die Anweiſung genügen, ſo muß immer manches vorkommen aus der Speculation. Es fragt ſich nun, wenn man von dem Entgegengeſezten ausgeht, nämlich der Speculation, werden wir da noch auf ſolche Punkte kommen, die ins Techniſche hineingehen. Da iſt klar, daß dies nicht anders möglich iſt. Denn wenn wir z. B. die Sculptur umfaſſen wollten, ſo würde, geſezt es gelänge, den Begriff von oben herab ſpeculativ abzuleiten, mit der Kunſt auch der Umfang derſelben beſtimmt werden müſſen, wie weit ſie ins Kleine und wie weit ins Große ſie eingehen kann; denn wenn man das Maaß eines Gegenſtandes nicht gefunden hat, darf man ſich nicht einbilden, das Weſen gefunden zu haben, da man keine abſolute Trennung des Weſens von der Erſcheinung machen kann, und ſo muß das Maaß immer mit beſtimmt werden. Wenn z. B. jemand fragen wollte, wenn ich einen Kirſchkern ſehe, auf dem einige Hundert Phyſiognomien eingeſchnitten ſind, iſt dies ein Werk der Sculptur, ſo läßt ſich daſſelbe fragen über die Rieſenwerke der indiſchen und ägyptiſchen Baukunſt; kann man darauf nicht antworten, ſo hat man den Begriff der Kunſt nicht. So iſt eine abſolute Trennung der Betrachtung der Gegenſtände, die auf das Princip geht, der ſpeculativen, und einer Betrachtung, die auf die Er-

ſcheinung geht, der techniſchen, nicht möglich. Wenn wir der Aeſthetik als der Theorie der Kunſtbetrachtung einen Plaz angewieſen hätten in einem Syſteme der Wiſſenſchaft überhaupt, ſo würden wir, in ſofern dieſer Gegenſtand nur vorkäme etwa in der Encyclopädie, allerdings den Begriff der Kunſt feſtſtellen können in einem relativen Gegenſaz zu den andern menſchlichen Thätigkeiten, die da ſind. Aber dieſe Feſtſtellung des Begriffs wäre noch keine Aeſthetik, denn ſobald der Begriff herausgenommen und entwikkelt werden ſollte, ſo iſt es nicht möglich, hiervon das was der äußern Erſcheinung angehört, ganz zu trennen.

Nun ſind wir ſo weit gediehen, daß wir aus dieſen Vorbetrachtungen darauf ausgehen könnten, uns über unſer Unternehmen zu verſtändigen. Ich muß aber einen Grundſaz voranſtellen. Die wiſſenſchaftliche Behandlung eines Gegenſtandes, der ſeinen Ort ſchon in der Thätigkeit des menſchlichen Geiſtes wirklich hat, darf weder, wennn man auf die Entwikkelung in der Zeit ſieht, ſich an irgend einen Punkt allein halten, ſondern ſie muß die ganze geſchichtliche Reihe ins Auge faſſen, und ebenſo auf der andern Seite, wenn der Gegenſtand ſchon eine geraume Zeit ſeinen Ort im menſchlichen Leben gehabt hat, ſo iſt er auch dem Raume nach auseinander gegangen, ſo daß es verſchiedene Arten und Weiſen ihn zu behandeln gegeben hat; und da darf die wiſſenſchaftliche Behandlung nicht an eine von dieſen allein ſich anſchließen, ſondern muß alle dieſe Einſeitigkeiten zuſammenfaſſen.

Von dieſem Grundſaz aus wollen wir noch einmal die hiſtoriſche Vorbetrachtung überblikken, damit klar werde, was der Grundſaz von uns fordert. Und ſo finden wir zuerſt darin zwei Differenzen, — das Verweilen bei den einzelnen Kunſtzweigen für ſich, und das Feſtſtellen eines allgemeinen Begriffs der Kunſt. — Das erſte erſcheint uns nur als eine Negation des zweiten, d. h. man betrachtet die einzelnen Kunſtzweige nur für ſich, ſo lange man einſieht, daß der Begriff der Kunſt noch nicht ge-

funden iſt; wenn aber dieſer gefunden iſt, ſo kann man nicht mehr einen Kunſtzweig für ſich behandeln, ganz abgeſehen von ſeiner Vergleichung mit andern. Wenn man den allgemeinen Begriff der Kunſt feſtſtellen könnte, und daraus die verſchiedenen einzelnen Kunſtzweige entwikkeln, ſo wäre dies noch nicht die ganz wiſſenſchaftliche Behandlung, denn nicht nur ſoll jeder Begriff für ſich aus dem allgemeinen abgeleitet, ſondern es muß auch alles auf einander bezogen werden. — Nun fragt es ſich in Beziehung auf unſere Aufgabe, was gehört eigentlich in den Begriff der Kunſt hinein in dieſem Sinne und was nicht, und da finden wir viele ſtreitige Punkte, wenn wir auf die geſchichtliche Entwikkelung ſehen und was das was beſteht, im Reſultat iſt; denn da iſt die noch nicht gelöſte Aufgabe zu leiſten, daß man den Begriff der Kunſt vollkommen fixirt, und von allem Streitigen befreit; und ſo wäre die erſte Aufgabe, die uns unſer Grundſaz auferlegt, die, daß wir müßten ſuchen zu einem ſo beſtimmten Begriffe der Kunſt zu gelangen, daß wir abſchließen könnten und ſagen, dies gehört hinein und dies nicht. Doch müßte dies ſo geſtellt ſein, daß wir die Möglichkeit neuer Kunſtzweige, die entſtehen könnten, berükkſichtigten. Es muß einen Einfluß geben der ſpeculativen Principien auf die techniſche Ausführung, und dies müßte von allen Kunſtzweigen, wenn auch in verſchiedenem Grade, gelten. Zu bezweifeln iſt dies nicht, obgleich es da ſehr verſchiedene Verfahrungsarten in der Ausführung giebt, und wenn man damit vergleicht die verſchiedenen Anſichten der Kunſt im Großen, ſo iſt ein gewiſſes ſich Entſprechen zwiſchen beiden nicht zu verkennen. Dann müßte das ſpeculative Princip bis auf einen gewiſſen Punkt geführt werden, damit der Zuſammenhang des Techniſchen klar würde. Bis auf dieſen Punkt iſt die Sache noch nicht gediehen, ſondern große Differenzen ſind zwiſchen denjenigen, wo ein Zurükkgehen auf allgemeine Principien dominirt, und denen, die nur auf Beobachtung des Einzelnen ausgehen. Jedes Unternehmen jedoch

muß ſich bewußt ſein, auch wie weit es den andern entgegen komme.

Zuerſt alſo wollen wir den Begriff der Kunſt als Einheit beſtimmen, und zwar ſo, daß ſich die einzelnen Zweige als nothwendig und den Begriff erſchöpfend ergeben. Die zweite Frage würde ſein, daß wir in Beziehung auf den Umfang der Betrachtung uns entſcheiden, entweder überhaupt für ein Ausgehen vom Einzelnen aus aufwärts zum Allgemeinen oder für ein Ausgehen vom allgemeinen Begriff zu dem Einzelnen hin, dann zugleich beſtimmen, wie weit dies ſoll befolgt werden. Ein Drittes, was ebenfalls in unſerer geſchichtlichen Vorbetrachtung angedeutet, iſt dieſes: daß wir müſſen die beiden Betrachtungsweiſen der Sache auf einander zurükkzuführen ſuchen, und uns entſcheiden, welche Verhältniſſe in dieſer Hinſicht ſtattfinden, und von welchen aus wir conſtruiren wollen, ob von da aus, daß das Urſprüngliche die Productivität ſei, oder hingegen der Eindrukk. Dies würde die Aufgabe ſein, die wir zuerſt zu löſen hätten, und nur erſt nach dieſer Beſtimmung würden wir anfangen können, dies ganze Gebiet der Kunſt und des Geſchmakks durchzugehen bis ins Einzelne hinein.

Was nun zuerſt den Umfang meiner Darſtellung in der obigen Beziehung betrifft, ſo iſt der Ort der Aeſthetik als menſchlicher Thätigkeit der der philoſophiſchen Wiſſenſchaften, und nur wenn man von der mehr hiſtoriſchen Betrachtung ausgeht, ſo können Unterſuchungen der Art, die ſich überwiegend mit dem Techniſchen und Geſchichtlichen beſchäftigen, einen andern Ort einnehmen. Wollte ich alſo von der zweiten Betrachtungsweiſe ausgehen, ſo müßte ich beſonders auf das Techniſche hinweiſen; gerade umgekehrt aber werden wir die Aeſthetik behandeln als eine von der Ethik ausfließende Diſciplin im Allgemeinen und in der Subſumtion der einzelnen Erſcheinungen.

In ſofern die Kunſt als Einheit aufgefaßt werden kann, ſo iſt es das Nächſte, die Hauptgebiete zu bezeichnen, in denen

dieſe Thätigkeit ſich zeigt. Schon dies wird nicht etwas ſein, was ſich rein von oben her, vom Begriff ableiten ließe, weil dieſe Mannigfaltigkeit ſchon mehr oder weniger ein Individuelles iſt, und das kann nur aufgefaßt werden, ſo wie es gegeben iſt. Man darf nur ganz im Allgemeinen auf das Verhältniß ſehen, das ich oben berührt, des Wohlgefallens am Schönen und der Kunſtthätigkeit, um zu ſehen, daß ein nothwendiger Zuſammenhang der Kunſt mit den Sinnen iſt; denn da nur durch dieſe die Eindrükke kommen, ſo ſind dieſelben daher auch von der Beſchaffenheit der Sinne ſelbſt abhängig. Nun ſind die Sinne ſchon nicht ganz von oben her abzuleiten, ſondern man nimmt ſie aus dem Begriff der Menſchen, wie ſie uns gegeben ſind, alſo geht man da von Gegebenem aus, doch mit dem Streben, es zuſammenzufaſſen. Sind aber die Kunſtzweige aufgeſtellt, dann iſt wieder die Mannigfaltigkeit in dieſen auf die nämliche Weiſe zu behandeln. Natürlich werden wir noch weit weniger die einzelnen Gattungen in einer beſtimmten Kunſt rein von oben her ableiten, nicht nur wäre dies ganz unnatürlich, ſondern es kann deswegen ſchon nicht ganz gelingen, weil es ein Theil der Geſchichte iſt, und die Geſchichte gerade das iſt, was nur aufgefaßt werden kann, wie es gegeben iſt, und dann freilich in ſeinem Zuſammenhange begriffen, aber nicht von oben her. Wenn wir aber nun ſehen, — wie dies ja überall vor Augen liegt, — daß es in denſelben Kunſtzweigen zu derſelben Zeit unter verſchiedenen Nationen Gattungen giebt, die die eine entwikkelt hat, die andere nicht, ſo werden wir uns entſchließen, Sonderungen zu machen, und Allgemeinheiten zu ſuchen, die ſich unmittelbar mit dem Begriffe der Kunſt in Verbindung bringen laſſen, und neben dieſen dann die Beſonderheiten ausſchließen, von denen wir dieſes nicht ſagen können, und die mehr einen individuellen Grund haben. Aber dies würden auch die Grenzpunkte ſein, bis zu denen wir uns der Betrachtungsart nähern, die von der techniſchen Seite, alſo dem Einzelnen ausginge. In dem Maaße

aber, als wir uns einen Kunſtzweig deutlich machen, und die weſentlichen und zufälligen Aeußerungen darin unterſcheiden, werden wir auch freilich Säze aufſtellen müſſen, die ausſagen, worin die Vollkommenheit von einer jeden beſteht. Es iſt ganz etwas anderes, zu begreifen, wie die Kunſtthätigkeit aus dem menſchlichen Geiſte hervorgehe, und etwas anderes, wie wir die eine Production als vollkommen anſehen, die andere als unvollkommen. Die techniſchen Vorſchriften haben nun zwar unmittelbar dieſe Vollkommenheit im Auge, und dies iſt von der andern Seite das Nächſte, was uns erſt das Lezte ſein kann. Aber da zeigt ſich auch die Grenze am beſtimmteſten: ſagen wir nun, dies und jenes macht die Vollkommenheit des Kunſtwerkes aus, ſo ſchneiden wir uns doch gänzlich ab, Vorſchriften aufzuſtellen, wie der Producirende zu verfahren habe, um ſie zu erreichen; denn da würden wir uns im Techniſchen befinden.

Was nun die lezte allgemeine Aufgabe betrifft, die beiden entgegengeſezten Ausgangspunkte, den des Eindrukks oder der Empfänglichkeit und den der Productivität oder der Kunſtthätigkeit auf einander zurükkzuführen, ſo iſt leicht einzuſehen, daß dies das erſte iſt, was wir auflöſen müſſen, weil davon abhängig iſt die Art, wie wir den Begriff der Kunſt beſtimmen können.

Das wird am beſten dadurch deutlich werden, wenn ich eine Theorie, die man darüber feſtgeſtellt hat, kurz entwikkele. Es iſt bekannt, daß es eine vorzüglich der erſten Periode der Entwikkelung der modernen Aeſthetik angehörige und zum Theil ſelbſt ſchon aus den Verſuchen der Alten hervorgegangene Erklärung der Kunſt giebt, ſie ſei eine Nachahmung der Natur. Wenn wir fragen, wie dieſe Vorſtellung entſtanden ſein kann, ſo ſchließt ſie in ſich eine beſtimmte Art und Weiſe, jenes Verhältniß zu conſtruiren. Der Gedankengang iſt dieſer: man ſagt, die Gegenſtände, die uns umgeben, und alſo durch welche unſere Sinne afficirt werden, werden uns auf der einen Seite dadurch, daß ſie unſere Sinne afficiren, zu Vorſtellungen und Bildern,

machen vom entgegengeſezten Standpunkte aus, und wir kämen auf denſelben Punkt, ſo würden wir uns noch mehr überzeugen, daß wir die beiden Ausgangspunkte nicht können einzeln für ſich betrachten, ſondern ſie auf einander zurükführen müſſen. Eins nehmen wir noch hinzu, nämlich wie wird es ſein mit der Poeſie? Man ſagt, dieſe hat es doch zu thun mit Gegenſtänden aus der menſchlichen Welt, oder auch wieder aus der Natur. Nehmen wir dies genau, ſo ſollte die Poeſie den Menſchen geben, wie er iſt. Ich frage aber, iſt etwas Poeſie der Gegenſtände wegen, die darin behandelt werden? Offenbar nein. Denn Behandlungsweiſen derſelben Gegenſtände ſind durchaus nicht Poeſie, obgleich ſie gerade ſo viel geben, als wir von außen empfangen haben. Alſo ſind es die Gegenſtände nicht, und damit fällt der ganze Begriff von Nachahmung der Natur. Man kann ſehr beſtimmte und anſchauliche Darſtellungen denken von einem Menſchen, aber Poeſie iſt es nicht, wenn es rein proſaiſch auf der Reflexionsſeite ſteht. Wenn es aber nicht die Gegenſtände ſind, die nachgeahmt werden, was iſt denn die Kunſt? Sagte man von dieſem Geſichtspunkte aus, ja Nachahmung der Natur iſt Kunſt nicht, ſondern zugleich Verbeſſerung der Natur, Correction ihrer Gegenſtände, ſo iſt beides nur ſcheinbar verſchieden, da Verbeſſerung nur eine andere Art der Nachahmung iſt, es iſt nur, daß in dieſer einiges geändert wird, und zwar das, was bei der Nachahmung ſtörend wäre; im Weſentlichen bleibt es daſſelbe.

Stellen wir uns nun auf die andere Seite, da iſt das Reſultat kein anderes, als die Künſte ſind nicht dieſelben in dieſer Beziehung. Es giebt ſolche Künſte, wo dies allerdings wahr iſt, daß der Eindruk von Außen als urſprünglich erſcheint, und die Kunſt nur dieſen Eindruk vervielfältigt, und es giebt andere, von denen dies gar nicht gilt; und da würden wir auf eine Theilung kommen, die kein Einheit gäbe.

Sagen wir dagegen, das ganze Gebiet iſt eine urſprüngliche Productivität, ſo iſt dies ſehr anſchaulich in Beziehung auf die

Künſte in dem Maaße, als ſie in jenem Begriff nicht aufgehen wollten. Die Muſik können wir gleich gelten laſſen als eine urſprüngliche Productivität, wir werden es von dem Tanze auch ſagen können, es iſt hier eine Productivität, da dieſe Art harmoniſcher Bewegung nicht in der Natur gegeben iſt; ebenſo von der Architectur. Aber wie kommen die bildenden Künſte zu ſtehen? Dieſe erſcheinen doch ganz auf die andere Seite hin gehörig. Wenn wir hinzunehmen, daß der Begriff von Schönheit in den verſchiedenen Climaten ein anderer iſt, daß Geſtalten häßlich erſcheinen, die der Typus der Kunſt ſind in andern Gegenden, ſo wird jeder ſagen, der Begriff der Schönheit erſcheint dennoch geſchöpft aus dem Eindrukk des Gegebenen. So wie es nur irgend einen unbeſtreitbaren Kunſtzweig giebt, der auf die andere Seite zu gehören ſcheint, ſo ſieht man, daß man weder auf die eine Weiſe noch auf die andere zu einem allgemeinen Begriff der Kunſt gelangt. Da iſt nur zweierlei übrig, entweder wir geben die Vorſtellung der Zuſammengehörigkeit gewiſſer Eindrükke auf, oder wir müſſen den Gegenſaz beider Beziehungen aufheben. Das erſte werden wir wohl nicht im Stande ſein, weil wir allemal unſer Urtheil nach dem richten, in welchem Grade ein Kunſtwerk einen Eindrukk hervorbringt, und zwar iſt dies ganz unabhängig von dem, was man als Fehler anſieht und durch den Ausdrukk bezeichnet — auf den Effect hinarbeiten. — Denn darunter verſteht man etwas anderes, als das reine Wohlgefallen, das aus dem Totaleindrukk entſteht; man verſteht darunter die einſeitige Richtung, wo die Aufmerkſamkeit auf einen beſtimmten Theil gerichtet werden ſoll, um den Mangel in der Harmonie des Ganzen zu verbekken. Wenn ein Kunſtwerk durchaus gar keinen Eindrukk macht, ſo nennt es doch Niemand ſo, und wenn wir dies abnehmend denken, und wir kommen zum Nullpunkt, und wenn wir nun ſo vor einem Bilde ſtehen, ſo werden wir ſagen, dies will allerdings ein Kunſtwerk ſein, aber ob wir gleich dem Künſtler die Tendenz zuſchreiben,

erklären wir es doch für ganz verfehlt, denn er weiß nicht, worauf es ankommt. Mithin kann Niemand vom Kunstwerke den Eindruck trennen. Es bleibt also nur übrig, daß wir darauf ausgehen, die beiden Standpunkte, den pathematischen und productiven, von denen jeder für sich nur auf einige Künste zu passen scheint, in eins zusammenzufassen, um zu einem allgemeinen Begriffe zu gelangen, welcher die Aufgabe ganz in sich schließt. Auf welchem Wege dies geschehen kann, und was für eine Stellung dann die Aesthetik zu den andern Disciplinen bekommt, und daß dies nur auf einem bestimmten Wege geleistet werden kann, das übergehe ich, und gehe nun zu einem zweiten Punkte über, der zur Bestimmung des Begriffes der Kunst gehört.

Ich muß darauf zurükkgehen, daß die Praxis in diesem Gebiete immer vor der Theorie gewesen, und daß man erst von dem Zusammenschauen analoger Thätigkeiten und Producte dazu gekommen ist, den allgemeinen Begriff aufzustellen. So mag man hernach nur immer sagen, ein Begriff, der nichts anderes ist, als das Resultat von diesem Prozesse, kann nicht der richtige sein, sondern dieser müßte rein a priori hergeleitet werden, dies möge man noch so sehr sagen, so dient zur Antwort, der speculative Begriff ist hier gar nicht der ursprünglich gewordene und nicht entstanden unabhängig von dem gegebenen und empirischen, und die Construction würde eine andere sein, wenn das ursprüngliche Verfahren ein anderes wäre, also kommt es immer darauf an, ob dieses richtig ist. Was ich hieraus nehmen will ist dies. Es fragt sich, was für Gegenstände, die aus freier menschlicher Thätigkeit entstanden sind, hat man zusammenzufassen, wenn man nicht ein Element auslassen will, das hernach unter den speculativen Begriff subsumirt werden kann. Es giebt hier bedeutende Unterschiede. Ich will hier nur mit einem Beispiele anfangen, wo die Frage in das Wesen eines ganzen Kunstzweiges einschlägt. Nimmt man die Werke der Architectur, und im Wesentlichen ist doch jedes noch so schlechte Gebäude ein solches,

und denkt man ſich die Conſtruction eines Wohngebäudes und einige leichte Verzierungen dabei, ſo fragt es ſich, was iſt hierbei das Kunſtwerk, das Ganze oder die Verzierungen? Da wird ſich gleich die Meinung theilen. Einige werden ſagen, ein Gebäude, das ſo ganz beſtimmt einem Zwekk im gemeinen Leben dient, iſt kein Kunſtwerk, es gehört in das mechaniſche Gebiet. Aber ſo wie man an einem ſolchen Verzierungen anbringt, ſo gehören dieſe in die Sculptur, alſo in die Kunſt, und die Architectur iſt in Beziehung auf die Hauptſache nur Kunſt, wenn die Thätigkeit des Künſtlers gar nicht beſchränkt iſt durch die Nothwendigkeit von Bedingungen, die zu einem andern Zwekk gegeben ſind. Und ſo könnte man ſagen, eine Kirche ſei nur ein Kunſtwerk, wenn man ohne Rükkſicht auf die akuſtiſchen Bedingungen daran arbeitet und ſich nicht darum kehrt, ob man darin ſchlecht ſieht oder hört. Ich will die Sache hier nicht ſo aufnehmen, in ſofern ſie der Architectur angehört, ſondern ich will nur unterſcheiden Productionen, die ihrem Weſen nach als Kunſtwerke erſcheinen, andere, an denen etwas nur Kunſt iſt. Sollen wir nun dieſe mit einſchließen oder nicht? Sollen wir ſagen, wir müſſen noch dies alles, wo nur die Kunſt per accidens iſt, zur Kunſt rechnen, und zwar in der Trennung von Hauptgegenſtänden, oder nicht? In der That, wenn die Trennung überall ſo leicht wäre, ſo ginge die Sache wohl an. Nehmen wir ein anderes Beiſpiel. In Beziehung auf die Sprache wird nicht die Poeſie allein für eine Kunſt gehalten, ſondern auch die Beredtſamkeit. Wenn wir uns nun verſezen in das antike politiſche Gebiet, und denken uns eine politiſche Rede, ſo muß die ganze Rede darnach eingerichtet ſein, die Verſammelten in einer beſtimmten Zeit zu etwas Beſtimmten zu bewegen, ſo daß ſie den Beſchluß faſſen, den der Redner will; aber ſo wie die Rede ganz zu dieſem Zwekke eingerichtet iſt, ſo iſt dieſelbe vermöge des vorläufig Feſtgeſezten in ſofern kein Kunſtwerk. Der Eindrukk, den ſie macht, wird dann ſein eine große Geſchiklichkeit der Be-

handlung der Gegenstände und der Menschen, also eine blos practische Virtuosität, aber unter den Begriff der Kunst werden wir es nicht bringen. Nun aber sehen wir auf das Aeußere, und finden da Wohllaut und Harmonie im Periodenbau im Ganzen und in den einzelnen Sätzen, so empfinden wir einen Kunsteindruk; allein den könnten wir auch empfangen, wenngleich die ganze Rede gar nicht auf den Zwekk gerichtet wäre. Jedoch können wir auch dies gar nicht von der Rede so beliebig trennen. Sollen wir nun wegen dessen, was nicht Hauptsache ist, das ganze Werk als Kunstwerk betrachten, oder sagen, diese ganze Gattung gehöre nicht in den Begriff der Kunst, so daß sie nur etwas von der Kunst hernähme, so ist hier ein ganz anderer Fall als vorher bei der Architectur. Es sind beide Ansichten möglich, und dies hat Einfluß auf den Begriff der Kunst. Wenn wir dies in so verschiedenen Zweigen finden, so werden wir die Frage so allgemein stellen müssen: macht etwas Einzelnes, was der Kunst nur angehört an einem Werke, das ganze Werk zum Kunstwerke, und die Gattungen zum Kunstzweige oder nicht? Es giebt Fälle entgegengesezter Art. Eine grammatische Regel, sie mag noch so präcis gefaßt sein, wird Niemand ein Kunstwerk nennen; aber nun bringt sie einer in Verse, ist es nun ein Kunstwerk? Da wird es weit leichter sein zu sagen, das sei kein Kunstwerk, sondern was daran Kunst ist, das Metrum sei herabgewürdigt zum Dienste eines gewissen Zwekkes. Aber demungeachtet bleibt dies wahr, daß wenn ich die Regel als Verse betrachte, so kann ich sie nach keinen andern Regeln beurtheilen, als die Verse der Aeneide. Es fragt sich also, wie weit müssen wir den Umfang von Gegenständen stellen, in welchen wir unsern Begriff zu suchen und zu prüfen haben. Dies ist gleichfalls eine Frage, über die wir erst ins Reine kommen müssen.

Sind wir nun in dieser Beziehung fast an das unendlich Kleine gekommen, so wollen wir ebenso nach dem unendlich Großen hinsehen. Da ist eine alte Rede, und wir werden sie

nicht verachten können, wenn man ſagt, „die ganze Welt ſei ein Kunſtwerk,“ und dies ſei eigentlich der den Menſchen urſprünglich beſtimmende Grund zur Religion, d. h. zu dem Kunſtwerke nach dem Künſtler zu ſuchen und ihn vorauszuſezen. Wir ſehen, dies bringt uns an das unendlich Große; und es iſt hier die Frage, haben wir bei unſerer Bemühung, den Begriff der Kunſt feſtzuſtellen, noch darauf Rükſicht zu nehmen, daß er für die ganze Welt paſſen würde oder nicht. In Prari wird dies von keiner großen Bedeutung ſein, weil die ganze Welt nicht gegeben iſt; es hat nicht das an ſich, was wir von jedem andern Kunſtwerke vorausſezen, daß wir es als Ganzes in uns haben können. Aber es iſt doch eine Frage, die ihr allgemeines Intereſſe hat, wenn man ſie ſo ſtellt: wenn dies geſagt wird, denkt man dabei an die Kunſt, wie wir ſie faſſen wollen, oder an die Kunſt im mechaniſchen Sinne? Nimmt man die Sache ſo, daß man ſagt, es iſt das höchſte Ziel aller Weltbetrachtung, ſie auf einen Calcul zu reduciren, die Himmelskörper zu wägen und zu meſſen, ſo ſcheint dabei der Begriff des mechaniſchen Kunſtwerks zu Grunde zu liegen. Gehen wir aber von dieſer Betrachtung zu Kant zurükk, und ſehen darauf, wie er den Eindrukk des geſtirnten Himmels als das größte Beiſpiel von Erhabenheit auf der Seite des Naturbegriffs darſtellt, ſo wird man geneigt, ſich auf die andere Seite hinzuſtellen, und da ſcheint doch wieder der Begriff eines Kunſtwerkes in unſerm Sinne zu Grunde zu liegen; denn man hat weit eher die Himmelskörper von dieſer Seite als Kunſtwerk angeſehen, als man daran dachte, ſie auf einen Calcul zu bringen. Alſo auf Seiten des unendlich Großen entſteht die Frage eben ſo gut, wie auf Seiten des unendlich Kleinen. Es bedarf hier alſo noch erſt eines beſtimmten Entſchluſſes, den wir zu faſſen haben, weil wir ſonſt gar nicht können den Anfang mit unſrer Unterſuchung ſelbſt machen. Dies ſind alſo die Punkte, die dazu gehören, um nur erſt zu wiſſen, wie wir es zu machen haben, um den Begriff der Kunſt zu

finden. Was nun die lezte Frage betrifft, so ist sie am leichtesten aufzulösen, weil sich das eigentliche Gebiet der Kunst in die Mitte stellt zwischen dem unendlich Kleinen und dem unendlich Großen. Selbst wenn wir noch einen Punkt so berühren wollten, nämlich was den Ausdruck sittliche Schönheit betrifft, die auf dasselbe führt, dem analog, was wir jezt von der Erhabenheit der allgemeinen Natureindrükke gesagt haben, daß ein vollkommen sittliches Leben als Kunstwerk anzusehen sei, weil es den Eindruck einer Harmonie machen müsse, so werden wir dagegen sagen müssen, daß dies doch nicht die wesentliche Betrachtung sei, von der man in der Construction der Sittlichkeit in der Sittenlehre ausgeht, eben so wenig wie jener Eindruck es ist, wovon man ausgehen muß bei der Weltconstruction, denn die Kunst ist da nur an einem Andern; und wenn wir dies mit in Betracht ziehen wollten, statt das auszuscheiden, was uns Kunst scheinen will, weil nur etwas Kunst an ihm ist, so würden wir den Begriff der Kunst nur in Verwirrung bringen. Wir schließen also alles aus, was an sich nicht Kunst ist, sondern woran die Kunst nur zufällig ist, so wie das, was nicht durch Menschen entstanden ist.

Wir müssen uns nun entscheiden, wie weit wir hier abwärts oder aufwärts zu gehen haben; unter dem hinauf verstehe ich das Speculative, unter dem hinab das Technische. Daß die Kunstwerke eher da sind, als die technischen und wissenschaftlichen Vorschriften darüber, versteht sich allerdings von selbst, d. h. die Kunst ist uns ursprünglich ein Gegebenes. Dasselbe gilt aber von allen menschlichen Thätigkeiten, die in das Gebiet des Sittlichen hinein gehören. Obgleich sie aber ein Gegebenes sind, so ist doch die Tendenz der Wissenschaft, sie als solche aus dem Begriff des Menschen abzuleiten, und zu erkennen, warum sie so und nicht anders gegeben sind. Dasselbe wäre also noch hier festzustellen, und dies wäre das Hinaufwärtssteigen vom Gegebenen zum Grunde seines Ursprungs. In sofern diese Thätig-

keiten der Kunſt doch noch freie, vom Willen ausgehende ſind, ſo müſſen ſie auf die ethiſche Betrachtung zurükgeführt werden, was auf verſchiedene Weiſe geſchehen kann, je nachdem der Begriff der Sittenlehre ſelbſt betrachtet wird. Wenn man ſich begnügt zu zeigen, daß die Kunſtthätigkeit mit keiner andern ſittlichen Thätigkeit in Widerſpruch ſtehe, d. h. daß ſie etwas Erlaubtes ſei, ſo hätte man nicht geleiſtet, was dadurch gefordert wäre; denn ſie wäre dadurch nicht erklärt. Wir ſehen nur, daß wenn die Richtung entſteht zu ſolcher Thätigkeit, das ſittliche Bewußtſein den Trieb nicht unterdrükt; was aber ſein Grund wäre, bliebe unerklärt. Wollen wir aber den Begriff erklären als der Freiheit angehörig, ſo müſſen wir ſie unter allen ſittlichen Forderungen betrachten, d. h. mit allen andern freien Thätigkeiten zugleich erklären; auch der lezte Grund muß in der Ethik feſtgeſtellt werden, ſo daß wir ſagen müſſen, wo ſie gar nicht entſteht, iſt ein poſitiver Mangel in den Entwikkelungen des menſchlichen Geiſtes, und wenn wir zu dieſem Punkte gekommen ſind, hätten wir auch den höchſten Punkt in dieſer Aufſteigung von unten hinauf erreicht. Ich glaube, daß hieraus ſchon hervorgeht, daß dieſer Punkt erreicht werden muß, wenn ſie eine Wiſſenſchaft bilden ſoll. Es kann viel Lehrreiches über Geſchmakk u. ſ. w. geſagt werden, aber dies iſt nicht das Wiſſenſchaftliche. — Es fragt ſich nun, wie weit müſſen wir nothwendig auf dieſer andern Seite gehen, und welches iſt die Grenze, die wir uns hier zu ſezen haben. Wenn wir hier, um mit dem Lezten zuerſt anzufangen, die eigentlichen techniſchen Vorſchriften betrachten, welche gegeben werden können, ſo können wir doch wieder ſagen, das wäre weſentlich zweierlei, Vorſchriften für den Künſtler und Vorſchriften für den Kenner. Die erſtern wären techniſche, die andern kritiſche Regeln, die ſich aber doch auf das Techniſche bezögen. Hier iſt es offenbar, daß es unter den Vorſchriften ſolche geben wird, die nicht allein aus dem Begriff des beſtimmten Kunſtzweiges können abgeleitet werden, ſondern zu-

gleich aus dem Verhältniß deſſelben zu dem, was wir als Material ſezen müſſen. Wenn z. B. für die Bildhauer Vorſchriften gegeben werden müſſen, die ſich auf die Bearbeitung des Marmors beziehen, oder eines in Erz gegoſſenen Bildniſſes, daß ſo oder ſo der Stoff gehandhabt werden müſſe, ſo können dieſe Vorſchriften für den Künſtler ſein und auch für den Kenner. Für den Künſtler wären ſie, wenn man ſagt, dies muß man vermeiden, wenn kein Mißlingen ſtattfinden ſoll; für den Kenner, wenn man ſagt, dies iſt der Grund der Vollkommenheit, den eben das Kunſtwerk in dieſer Beziehung haben ſoll; ſo muß es ſich dem Taſtſinn darbieten u. ſ. w.; alles dieſes ſind kritiſche Vorſchriften, aber nur in Beziehung auf das Technische.

Wenn ich alſo dieſe Betrachtung hier aufſtelle, ſo iſt darin, daß dieſe Regeln nicht aus dem Begriff des Kunſtzweiges allein hergenommen ſind, ſondern aus den Beziehungen deſſelben zum Stoff, — wie z. B. in der Malerei andere Vorſchriften zu geben ſind für die Oelmalerei und die Aquarelmalerei, — Grund genug, dieſes aus unſerer Betrachtung auszuſchließen. Dies gehört in die Kunſtſchulen, wohin der Kenner ebenſo gehen muß, wie der Künſtler. Wir ſezen uns alſo die Grenze, nichts aufzunehmen, was gänzlich über den Begriff der Kunſt an und für ſich betrachtet hinausgeht. Aber wenn dieſes auch ſcheint ſehr beſtimmt zu ſein, ſo kann dieſe Schranke doch noch zu mancherlei Mißverſtändniſſen Anlaß geben. Nämlich wenn wir beträchten die verſchiedenen untergeordneten Arten und Gattungen in einem Kunſtgebiete, wie wenn wir z. B. an die Poeſie denken, und ſolche Gattungen nehmen, wie das Sonett, die Canzone, die Elegie, und wir fragen uns, können wir dieſe unmittelbar ableiten aus dem Begriff der Poeſie, ſo werden wir nein ſagen, ſie ſind ein Gegebenes, und ſie können, wo ſie gegeben ſind, nur als poetiſche Formen aufgefaßt werden, aber wer würde behaupten, es könne die Poeſie nicht vollſtändig entwikkelt ſein, wo es nicht alle dieſe Formen gäbe. Z. B. das Madrigal und Triolet

hat ſich bei uns nicht zur Gattung gebildet, iſt ſelbſt in Frankreich wieder im Ausſterben, und in England gar nicht vorhanden. Solche Formen erſcheinen immer als relativ, willkührlich und gewiſſermaßen als zufällige Formen. Aber deſſen ungeachtet werden wir nicht behaupten wollen, daß wir dieſe, wie jene Vorſchriften aus unſrer Betrachtung ausſchließen müſſen, ſondern wir werden doch an dergleichen zu denken haben, wenn auch nur in ſo weit, daß wir den Unterſchied zwiſchen den weſentlichen und zufälligen Formen aus dem Begriff der Kunſt aufzufaſſen ſuchten, wenn auch das einzelne Zufällige dann liegen bliebe. Hier haben wir nun ſchon einen Punkt gefunden, wo unter derſelben allgemeinen Formel etwas zu faſſen iſt, was auszuſchließen iſt, anderes was aufgenommen werden muß; alſo durch dieſe Formel geht unſre Grenze. Hinaufwärts haben wir uns keine zu ſezen; denn wenn wir den ethiſchen Ort für die Kunſtthätigkeit gefunden haben, ſo haben wir auch den ethiſchen Ort gefunden für den Eindrukk, den die Kunſtwerke machen, und ſobald wir angekommen ſind im Gebiet einer gleichſam ſchon beſtehenden Wiſſenſchaft, ſo haben wir durch dieſe gar nicht hindurch zu gehen, ſondern in dieſer wird unſre Betrachtung feſt. Hinabwärts werden wir die Grenze nun ſo beſtimmen, daß, da wir die Kunſt doch als etwas vor der Theorie Gegebenes anſehen, wir ſuchen müſſen, alles Gegebene in den Begriff der Kunſt aufzulöſen in verſchiedenen Abſtufungen, was ſich dagegen auf die Kunſtſchulen bezieht, was zur Production gehört, werden wir hiervon auszuſchließen haben. — Nun werden wir alſo den ganzen Umfang unſerer Unterſuchung überſehen können, und daraus wird ſich im Weſentlichen ſchon die Anordnung und die Art und Weiſe des Fortſchreitens ergeben. Offenbar würden wir die ganze Unterſuchung verwirren, wenn wir zuerſt anfangen wollten bei dem, was am meiſten nach unten zu liegt, obgleich in der Lage der Sache eine Veranlaſſung dazu liegt. Nämlich der Punkt, daß die Kunſtthätigkeit eine urſprünglich gegebene iſt,

und also dieses Vorhandensein doch das ist, was die ganze Betrachtung weckt, und wovon wir doch zuerst ausgehen mußten, könnte leicht zu folgendem Gange verleiten: Um aufzubauen, müßten wir zuerst übersehen, was das ursprünglich Vorhandene gewesen, woraus die Theorie entstanden ist. Wir würden dann damit anzufangen haben, die Mannigfaltigkeit in der Kunst zu betrachten, denn die bedeutendsten Kunstzweige sind alle entwickelt gewesen, noch ehe die Theorie eintrat. Dies würde einen solchen Gang geben, daß wir zuerst suchen müßten, die einzelnen Kunstzweige alle festzustellen und zu bestimmen; aber wir müßten sie dann bestimmen, ohne den allgemeinen Begriff der Kunst festgestellt zu haben, und dann würden wir schwerlich zu richtigen Begriffen von den einzelnen Kunstzweigen kommen können, und wenn wir sie alle nur wollten aus dem Gegebenen auffassen, und aus diesem erst den allgemeinen Begriff der Kunst, so würden wir nicht sicher sein, daß wir es mit einer leeren und noch dazu mangelhaften Abstraction zu thun hätten. Wollten wir aber mit einer schon mangelhaften Abstraction beginnen, so hätten wir nie die Sicherheit, weder daß die Kunstzweige vollständig mit aufgenommen wären ins Material, woraus der allgemeine Begriff zu suchen wäre, noch auch daß sie gleichmäßig aufgenommen wären, und wir nicht ein subordinirtes als coordinirtes erfaßten. — Wenn wir umgekehrt anfangen, und rein in die Ethik zurükkgehen wollten, und sagen, soll die Kunst überhaupt etwas sein, womit der Mensch sich beschäftigen darf, und was nicht in das Gebiet des leeren Spiels gehört, das immer mehr verschwinden müßte, so muß sich in der Ethik der Ort für dieselbe finden, und aus dieser muß sich hierauf das Weitere ergeben, alsdann würden wir uns die Aufgabe stellen, die ganze Kunst in ihrer geschichtlichen Erscheinung bis zu unsern Grenzen abwärts rein a priori zu construiren. Aber dies ist ein eben so vergebliches Unternehmen, als das erste gewagt sein würde. Denn nicht nur ist hier die Täuschung so ungeheuer

leicht, ſondern es wird auch nicht ſchwer nachzuweiſen, daß ſie den größten Männern, die dieſen Gang befolgten, begegnete. Man bildet ſich ein, in dieſer Conſtruction von oben begriffen zu ſein, aber man ſchielt und blinzelt immer nach dem Vorhandenen herunter, und da ſchleichen ſich in die Conſtruction Willkührlichkeiten ein, und man fühlt ſo die Nothwendigkeit, dieſe Verirrungen in die Conſtruction mit aufzunehmen. Je größer die Geſchicklichkeit iſt, deſto leichter verkleiden ſich ſolche Willkührlichkeiten, aber geholfen iſt dadurch der Sache ſicher nicht, denn kommt dann einer über eine ſolche Conſtruction, der es recht genau nimmt, ſo zeigt er dieſe Willkührlichkeit, und dann iſt die ganze Theorie umgeſtürzt.

Wie alſo haben wir nun zu Werke zu gehen, wenn weder dieſes noch das andere das Richtige ſein kann. Ich will nur beiſpielweiſe ein anderes Gebiet nehmen, wo ganz daſſelbe iſt. Wenn wir das Leben der Menſchen betrachten in der bürgerlichen Geſellſchaft, ſo wird jeder ſagen müſſen, damit hat es ganz dieſelbe Bewandtniß, wie mit unſerm Gebiete. Nämlich dieſe verſchiedenen Geſellſchaften, die wir mit dem Ausdrukke Staat bezeichnen, und welche unter ſo erſtaunlich vielen Formen ſich vorfinden, ſind alle das Werk freier menſchlicher Thätigkeit, und ebenſo iſt noch dieſes daſſelbe, daß dieſe Thätigkeiten eher da ſind, als man an eine Theorie darin denkt. Fragen wir nun, wie ſteht es mit der Theorie in dieſer Beziehung, ſo iſt die Aufgabe hier ganz dieſelbe: die Staaten ſind da in mannigfaltigen Formen, größer und kleiner, in potentieller und formeller Verſchiedenheit, dies iſt alles gegeben, und wir können es nur als Gegebenes auffaſſen, es iſt dem Weſen nach gegeben, ehe eine Nachfrage nach der Theorie iſt. Wenn man nun nicht die Meinung annehmen will, daß das ganze Staatsleben lediglich zur Corruption des Menſchen gehöre, da in der Natur das Gegentheil indicirt iſt, ſondern davon ausgeht, daß das Leben im Staate zu dem Weſentlichen in der menſchlichen Entwikkelung gehöre, ſo folgt, es muß ſeinen Ort in der Ethik haben, und da entſteht dieſelbe

Aufgabe. Auf der andern Seite giebt es auch hier noch das, was auf jenem Gebiet Künſtler und Kenner iſt, nur daß dieſer Gegenſaz nicht ſo ſtreng iſt wie dort; jeder arbeitet mit am Staate, und iſt mit Künſtler, wenngleich dies als unendlich Kleines verſchwindet, und ſo folgt, es muß davon ebenfalls die Wurzel in der Ethik gegeben ſein, und es iſt nachzuweiſen, daß es in der menſchlichen Natur liegt und aufgegeben iſt, daß eine ſolche Region des Lebens ſich entwikkle; der allgemeine Begriff des Staates muß da ſeinen Ort haben. Ebenſo werden wir auch hier ſagen müſſen, daß wir auf beide Arten zu Werke gehen können. Es ſind viele Formen des Lebens gegeben; der allgemeine Begriff des Staates iſt ſchwierig wegen dieſer großen Mannigfaltigkeit der Formen. Wollten wir nun ſagen, wenn wir nur ſicher ſind, alle dieſe Formen zu haben, ſo wollten wir verſuchen, aus dieſen den Begriff des Staates zu entwikkeln, ſo wäre dies das eine Verfahren; aber es wäre ganz daſſelbe, wir wären nie ſicher, dieſe Formen beiſammen zu haben, und immer wäre die Möglichkeit, daß unſer Begriff eine mangelhafte Abſtraction ſei, und nichts als eine Abſtraction. Es wäre daher nicht die Allgemeinheit des Begriffs, ſondern das auseinandergelegte Einzelne, indem wir wegließen, was ſie von einander unterſcheidet. Sobald wir aber das andere Verfahren annehmen wollen, und von der Ethik aus die Aufgabe, den Staat zu bilden, mit den verſchiedenen Formen ableiten, ſo entſteht daſſelbe Bedenken, wie bei unſerm Gebiete. In der Ethik muß der Begriff des Staates beſtimmt werden; aber wenn wir die einzelnen Formen deduciren wollten, ſo würde da wieder alle dieſelbe Täuſchung eintreten und dieſelbe Willkührlichkeit zum Vorſchein kommen, daß man nach dem Vorhandenen ſchielt; da iſt die Theorie dann leer und nicht ausführbar.

Wenn alſo weder das eine noch das andere in dieſen Entgegenſezungen das Richtige iſt, wie haben wir nun zu Werk zu gehen? Wir können in dieſer Beziehung gar nicht anfangen ehe wir uns entſchieden haben, was wir früher ſchon entwikkel

als obwaltende Differenz, ob wir unſern Gegenſtand wollen unter der Form der Thätigkeit oder des pathematiſchen Eindrukks faſſen. Nun habe ich ſchon geſagt, daß wir dies auf einander zurükkführen müſſen. Sobald wir darüber einig ſind, daß für die Kunſt als Thätigkeit der Ort in der Ethik ſein muß, ſo haben wir damit auch ſchon geſezt, daß wir die pathematiſche Seite ſubſumiren müſſen unter die ſpontanee und productive. Dies vorausgeſezt fragt ſich nun, werden wir in der Ethik die Aufgabe ſo finden, wie wir ſie brauchen können, um ſo weit in der Betrachtung des Vorhandenen zu gehen, als wir uns vorgeſezt haben. Werden wir, wenn wir mit der Ethik anfangen, den Begriff der Kunſt nicht nur, ſondern dieſe auch ſo finden, daß wir die weſentlichen Kunſtzweige daraus ableiten können; dies wird ſehr darauf ankommen, wie die Ethik ſelbſt geſtaltet iſt, auf welche wir zurükkgehen. Aber es iſt offenbar, daß wir den Begriff nicht werden feſtſtellen können, wie er fruchtbar für uns ſein kann, ohne das, was wir Sinnlichkeit nennen, in ſeiner Beſonderheit zu betrachten. Und dieſe kann die Ethik auch nicht deduciren, ſondern muß ſie nehmen als ein urſprünglich Gegebenes. Wenn wir alſo dies vorausſezen, ſo wird unſer Verfahren aus zwei weſentlichen und in gewiſſem Sinne entgegengeſezten Theilen beſtehen. Wir werden von dem gegebenen und mehr oder weniger in jedem vorhandenen Bewußtſein der Kunſtmäßigkeit auszugehen haben, und dann nur rükkwärts zu gehen haben, um den allgemeinen Begriff der Kunſt als einen ethiſchen Ort aufzufinden, wobei wir uns allerdings in das Gebiet einer andern Wiſſenſchaft, der Ethik, begeben müſſen. Dieſes Aufſteigen oder dieſe ſpeculative Richtung wird der erſte Theil ſein, und ſodann nach Feſtſtellung des allgemeinen Begriffs der Kunſt und von dieſem Bewußtſein ausgehend werden wir die verſchiedenen Kunſtzweige zu betrachten haben, um das Weſen eines jeden zu beſtimmen, auf der einen Seite in Beziehung auf den allgemeinen Begriff, auf der andern in Beziehung auf die Möglichkeit verſchiedener Formen, die einem jeden Gebiete angehören

und eben ſo, um zu ſehen, in wie fern dieſe den Begriff eines einzelnen Kunſtzweiges erſchöpfen. Dabei werden wir allerdings, was in einem ſolchen unmittelbaren Verhältniß zu dem Kunſtzweige ſteht, von dem was mehr zufällige Erſcheinung iſt, aber allemal ſich unter einen beſtimmten Zweig ſtellt, zu unterſcheiden haben. Dieſes zweite iſt das ſchon mehr nach der geſchichtlichen Seite zu Liegende, aber doch immer im Gebiete des im Allgemeinen bleibenden Theiles unſerer Unterſuchung.

Wir könnten mit allen dieſen Angaben allerdings auch der umgekehrten Ordnung folgen, aber dann würde unſere Unterſuchung einen andern Character bekommen. Wir könnten anfangen, die einzelnen Kunſtzweige, wie ſie gegeben ſind, vorauszuſezen, jedes in ſeinem Gebiet betrachten, mit dem lezten anfangen, die verſchiedenen Formen und Kunſtzweige, wie ſie ſich finden, in Coordination aufſtellen, und ſo würden wir auch dahin kommen, durch eine gewiſſe Abſchäzung das Zufällige von dem in der Sache ſelbſt Liegenden, Weſentlichen zu unterſcheiden, dieſes feſtzuſtellen und zum Allgemeinen aufzuſteigen. Das erſte Reſultat, was wir zu gewinnen trachten müßten, wäre eine Zuſammenfaſſung des Gegebenen, das Gebiet der einzelnen Künſte in ſeinen verſchiedenen Aeußerungsarten als ein Ganzes anzuſchauen, und wenn wir dies durchgemacht durch die verſchiedenen Kunſtzweige, ſo würden wir verſuchen, ob ſich ein allgemeiner Begriff der Kunſt aufſtellen ließe, unter den man ſie ſubſumiren könnte, und ob ſich ein Ort in der Ethik dafür finden läßt oder nicht. Dabei würde dieſes Leztere vorläufig problematiſch gelaſſen, und wir würden es im Allgemeinen mit dem Geſchäft einer ſolchen Abſchäzung zu thun haben, um auf dieſem Wege, was ſich mehr zur Auflöſung der lezten Aufgabe eignet, von dem, was ſich weniger dazu eignet, zu unterſcheiden. Da wären wir allerdings in einem ewigen Arbitriren, aber dies iſt gerade der der Wiſſenſchaft entgegengeſezte Weg und vielmehr der der Empirie. Wenn wir daher auf dem erſt beſchriebenen Wege fort-

fahren wollen, ſo müſſen wir zuerſt rechtfertigen, daß wir die Aeſthetik als ſelbſtſtändige Diſciplin feſtſtellen, und da müſſen wir zugleich in eine andre Diſciplin gehn; denn es läßt ſich dies eben nur rechtfertigen durch das Verhältniß zwiſchen Ethik und Aeſthetik; dieſes führt uns aber noch auf eine allgemeine Betrachtung.

Es iſt nicht möglich, eine wiſſenſchaftliche Unterſuchung anzuſtellen, und zu rechtfertigen ohne die Vorausſezung, daß das Wiſſen eines iſt, und daß alle Gliederungen, die wir darin machen, immer doch auf jene Einheit und Totalität des Wiſſens zurükkgehn müſſen. So wie wir das feſtſtellen, folgt alsdann, daß alle möglichen Wiſſenſchaften zu einander in einem zweifachen Verhältniß ſtehen können, der Coordination und Subordination; nämlich coordinirt ſind dann diejenigen, die in einem und demſelben Akt aus der Idee des Ganzen können feſtgeſtellt werden; ſubordinirt hingegen die, die ſich ſo verhalten, daß die eine nicht kann aus der Idee des Ganzen aufgeſtellt werden, ohne daß die andere vorher aufgeſtellt ſei, durch die ſie vermittelt iſt. Nun iſt es ganz etwas Anderes, von einer Wiſſenſchaft auf das Gebiet einer andern Wiſſenſchaft zurükkzugehn, die ihr coordinirt iſt, und auf das Gebiet einer ſolchen, die ihr ſubordinirt iſt; aber damit will ich nicht behaupten, daß das Eine richtig, das Andere unrichtig ſei, ſondern vielmehr das Eine iſt ſo nothwendig wie das Andere, und wir werden beides thun müſſen, nur jedes an einem andern Ort. Wenn wir auf die von Anfang an aufgeſtellte und im Weſentlichen beſtimmt beibehaltene Organiſation des Wiſſens vom vorhin aufgeſtellten Princip zurükkgehen, ſo finden wir überall, daß man Ethik und Phyſik als coordinirte Wiſſenſchaften aufgeſtellt hat, und über beide eine höhere, der ſie ſubordinirt wären, die man bald Dialektik, bald Metaphyſik oder philosophia prima oder ſonſt wie nannte. Neben jene aber hat man keine andere geſtellt, alſo vorausgeſezt, daß es ein weſentliches Verhältniß gäbe, zu dem kein drittes Gebiet gehört, zwiſchen dem menſchlichen Geiſt in ſeiner freien Thätig-

keit und der Natur. Wenn wir nun nach der Disciplin fragen, die wir jezt behandeln wollen, so folgt, daß sie, wenn einmal jene beiden coordinirt sind, der Ethik subordinirt sein muß, denn die Thätigkeit, mit der wir es hier zu thun haben, das Agens in der Kunst ist der menschliche Geist in seiner freien Thätigkeit. Existirt also ein Objekt unserer Disciplin, so ist sie darin nur der Ethik subordinirt. Da ist es natürlich, wenn die Aesthetik nur besteht als ein der Ethik Untergeordnetes, daß wir damit anfangen müssen, auf die Ethik zurükkzugehn; denn nur auf diese Weise können wir ihr rechtes Wesen finden. Nun aber habe ich schon gesagt, es wäre nicht möglich, den Vorsaz auszuführen, wenn wir nicht die menschliche Sinnlichkeit, die das eigentliche Organ der Kunst ist, sowohl in Beziehung auf die thätige als receptive Seite, als gegeben voraussnehmen. Ich habe auch beiläufig angeführt eine Aeußerung von Schelling, freilich nur über die bildende Kunst, daß man dieselbe mehr müsse aus der Naturwissenschaft, als aus der Wissenschaft des Geistes zu erklären suchen. Da wird uns zugemuthet ein Zurükkgehn auf die Physik. Was dort von mir gesagt wurde, ist ebenso ein Zurükkgehn auf die Physik, denn die menschliche Sinnlichkeit hat zwar ein Ende, vermöge dessen sie dem Geiste angehört, aber sie ist in ihrem wirklichen Dasein nur bedingt durch die Natur und nur aus dieser zu verstehen. Müssen wir also auf die Sinnlichkeit zurükkgehen, so müssen wir auch auf die Naturwissenschaft zurükkgehn; das Unsrige ist nun weit allgemeiner als das von Schelling, denn ein jeder Kunstzweig muß eben deswegen, weil er mit der Sinnlichkeit zusammenhängt, auch etwas Besonderes in der Natur haben, worauf man zurükkgehen muß. Nehmen wir, z. B. die Musik, einen ganz entgegengesezten Kunstzweig, da hat man sogleich auf etwas Physisches zurükkgehn müssen, auf die Entstehung des Schalles und auf die Bedingungen desselben, besonders in sofern er Ton wird. So muß jede Kunst ihre physische Basis haben; nur werden wir auch dies beides als sehr ver-

ſchieden unterſcheiden müſſen, das Zurükkgehn auf die Phyſik, und das was man nicht eigentlich Zurükkgehn nennen kann, das Hinübergehn auf die Phyſik. Wenn man auf die Stellung dieſer Gebiete ſieht, ſo wird daraus von ſelbſt folgen, daß das Zurükkgehn auf die Ethik das urſprüngliche iſt, als das was das Princip conſtituirt, und es iſt weſentlich Eines das ſich begründen aus der Ethik; das Hinübergehn auf die Phyſik dagegen iſt ein vielfaches, aber nicht ein urſprüngliches. Denn nie können wir unmittelbar auf die Phyſik übergehn, wenn wir nicht ganz, unſern Weg verlaſſend, in die Empirie gelangen wollen. Wollen wir unſerem Wege getreu bleiben, ſo muß das Uebergehn zur Phyſik begründet ſein im Zurükkgehn auf die Ethik.

Nun wollen wir aber dieſe allgemeine Betrachtung fortſezend um einen Schritt weiter zu gehen. Denkt man ſich die Sache allgemein, ſo werden wir es ſo ausdrükken: die Ethik hat ſubordinirte Diſciplinen, von welchen die unſrige eine iſt, die ſich in ihr begründen müſſen; aber es iſt in dieſen nothwendig, indem ſie ſich ausbreiten und zur Anſchauung werden wollen, ein Hinübergehen in die Phyſik. Haben wir in den Begriff von der Ethik ſubordinirte Wiſſenſchaften gefaßt, ſo iſt es offenbar, daß es deren mehrere geben muß, und nun fragt ſich, werden wir im Voraus behaupten können, daß von andern der Ethik ſubordinirten Wiſſenſchaften ebenſo ein Hinübergehen auf die Phyſik müſſe gemacht werden oder nicht? Wenn wir dieſes nicht behaupten könnten, ſo wäre es der Aeſthetik eigenthümlich; würden wir es behaupten müſſen, ſo wäre der Grund in ihrer gemeinſamen Natur, und die iſt nur, daß ſie in der Ethik liegen, und da wäre ſchon in der Ethik ein ſolches Hinübergehen auf die Phyſik nothwendig. Nun glaube ich können wir, wenn wir bei unſerer Analogie ſtehen bleiben, gar nicht zweifeln, daß in der Politik ebenſo ein Uebergehen auf die Phyſik nothwendig ſei, denn die Verſchiedenheit der Staatenbildung in ihrer Mannigfaltigkeit, nach den weſentlichen Elementen eines jeden Staates,

wird, weil ja in diesem Gebiet die ganze Thätigkeit des Menschen in der Natur liegt, nur verstanden werden, unter Voraussezung und Beziehung auf das, was seinen wissenschaftlichen Ort in der Physik hat. Wir werden also dies Hinübergehen als etwas Allgemeines ansehen müssen. Nun gehe ich noch weiter und sage, sind Physik und Ethik einander coordinirte Wissenschaften, und ist in der einen ein solches Uebergehen in die andere nothwendig, so wird umgekehrt auch in der andern ein Uebergehen von dieser in jene nothwendig sein, sonst wären sie nicht einander coordinirt, und wenn dies etwa in der Wirklichkeit der Wissenschaft nicht sollte zum Vorschein kommen, so würden wir geneigt sein zu behaupten, daß dies ein Mangel sei. Dies ist lange Zeit die Geschichte dieser Wissenschaft gewesen, und diese Seite blieb daher noch unausgebildet. Man hat in anderer Zeit dies entwikkelt, aber nicht auf die rechte Weise. Sezen wir dieses fest, ist das Hinübergehen gegenseitig und nothwendig, so kann dieses seinen Grund nicht haben in dem Entgegengesezten, denn das Coordinirte ist eben wegen seiner Besonderheit entgegengesezt; es muß also begründet sein in dem, was über ihrer Entgegensezung liegt, also muß es in jener höheren Wissenschaft begründet sein, die wir Dialektik nannten; was würde dann folgen? Offenbar, daß der erste Theil unseres Verfahrens nicht so einfach sein kann, wie es anfänglich schien, daß wir uns nicht begnügen können mit dem Zurükgehen auf die Ethik, sondern daß wir, um einen nothwendigen Grund zu haben für das Hinübergehen auf die Physik, zu jener höheren Wissenschaft aufsteigen müssen, aber daß wir dies nicht zu thun haben um unsere Disciplin, sondern nur um das Uebergehen zur Physik zu begründen. Wenn ich nun gesagt habe, wir können den Ort für unsere Disciplin in der Ethik nicht finden, wenn wir nicht die menschliche Sinnlichkeit als Gegebenes voraussezten, so werden wir gleich am Anfange in diese Nothwendigkeit kommen, und so zu dem Gebiet jener höheren Wissenschaft gelangen müssen.

Erſter Theil.

Allgemeiner ſpeculativer.

Die erſte Aufgabe des ſpeculativen Theils der Aeſthetik dem Wege gemäß, den wir eingeſchlagen haben, beſteht für uns darin, den Ort der Kunſtthätigkeit in der Ethik zu finden. Es iſt aber allerdings in dieſer Aufgabe eine große Schwierigkeit enthalten, und ſie läßt ſich, wie die Sache gegenwärtig liegt, nicht auf eine vollkommene Weiſe beſeitigen. Dieſe Schwierigkeit beſteht nämlich darin, daß wir nicht ſagen können, daß es eine Ethik gäbe, auf die man ſich ohne allen Widerſpruch berufen könnte, ſondern die Geſtaltung dieſer Wiſſenſchaft iſt in die Mannigfaltigkeit der philoſophiſchen Syſteme verflochten. Daher indem man ſich auf eine beſtimmte Geſtaltung der Ethik beruft, ſo folgt daraus, daß man ein beſtimmtes philoſophiſches Syſtem vorausſetzt; dieſes aber hat keine allgemeine Anerkennung und daraus folgt, daß die Aeſthetik, wenn ſie auf dieſe Art begründet werden ſoll, auch wieder mit in die Differenz der philoſophiſchen Syſteme verflochten wird, und daß man ſagen kann, jedes philoſophiſche Syſtem muß ſeine eigene Aeſthetik haben. Deshalb kann es einen vollkommnen ſichern Anfang für unſere Disciplin nicht eher geben, als bis dieſer Streit erledigt und ein

System der Wissenschaft allgemein anerkannt ist. Dieß hieße aber die Sache aufschieben bis ins Unendliche oder absolut Unbestimmte. Es zeigt nämlich die Geschichte des menschlichen Wissens dies deutlich, daß sie in dieser Beziehung in entgegengesezte Perioden zerfällt; in Zeiträume, wo eine Gestaltung des Wissens allgemein anerkannt ist, wo aber dann eine andere Periode folgt, in welcher diese Anerkennung aufgehoben wird, und mit diesem Aufheben ist eine Genesis von einer Mehrheit von relativ entgegengesezten Methoden gewöhnlich verbunden. So gab es eine Zeit der allgemeinen Herrschaft der aristotelischen Philosophie, aber diese Periode hatte ihren Verfall, und da gestaltete sich eine Mannigfaltigkeit von philosophischen Systemen. Diese Erscheinung hat sich öfters wiederholt, und man kann also nicht sagen, daß sie sich nicht mehr wiederholen werden. Gesezt also, es käme eine Zeit, wo ein System anerkannt wäre, so ist dies doch immer noch als provisorisch zu denken, und so wäre auch da das Aufstellen der Ethik nur problematisch. Diese Verlegenheit verschwindet jedoch einigermaßen dadurch, daß wir die specielle Richtung haben, das, was zu aller Zeit als Kunst gegeben ist, auf seine Gründe, die in jener Wissenschaft liegen, zurükkzuführen. Wir werden also alle Formationen der Ethik, die darauf keine Rücksicht nehmen, als für unsern Zweck unbrauchbar, bei Seite legen; und es fragt sich nur, was für eine Ethik es sein muß, in der wir sollen die Begründung der Aesthetik finden. Denken wir uns nun eine Sittenlehre, die einseitig sey, entweder nur Pflichtenlehre oder Tugendlehre, und die es also im ersten Falle nur zu thun hat mit dem, was man von einem Menschen im Allgemeinen oder in bestimmter Beziehung fordert, so kann uns diese nichts nüzzen, denn es ist noch niemandem eingefallen, dieses als Pflicht aufzustellen, daß jemand ein Künstler sein müsse; und wenn wir auch nur von der pathematischen Seite ausgehen wollen, so sieht es jeder als Mangel an, wenn es Jemandem an Geschmakk fehlt, aber geh

man von dem obigen Standpunkt der Sittenlehre aus, ſo ſieht es keiner als ſittlichen Mangel, ſondern als Naturmangel an. Ebenſo, wenn ſie bloß Tugendlehre iſt; denn ſezt man die Kunſt einmal voraus, dann muß es Tugenden geben, die der Künſtler in ſeinem Berufe zu üben hat, dies würden aber ſolche ſein, die ſich gar nicht auf den Künſtler beziehen, ſondern die bei jedem Berufe ſein können. Wo alſo die Sittenlehre ſich auf einen ſolchen Punkt ſtellt, und in ſo einzelnen Umkreis, da kann ſie die geſuchte Begründung nicht enthalten, und es bleibt nur zweierlei übrig, entweder fehlt es einem ſolchen philoſophiſchen Syſteme ganz an der Fähigkeit, dieſes Gebiet zu begründen, oder man muß aus dem Gebiet der Ethik hinwegſpringen, und die Begründung der Aeſthetik in einem Höheren ſuchen. Aber wenn die Kunſtthätigkeit doch eine freie Thätigkeit des Menſchen iſt, und vom Willen ausgeht, ſo muß man doch ſagen, daß dies unrecht iſt, wenn nicht alles, was als menſchliche Thätigkeit zu begreifen iſt, aus der Ethik begriffen wird, da ihr doch nur die Phyſik gegenüberſteht. Nun kann jedem eine Parallele einfallen, wo dieſes Bedenken aufgehoben ſcheint. Man kann einwenden, das Denken ſei ja auch eine freie Thätigkeit, und wenn man es in ſeinem ganzen Umfange zuſammenfaſſe, ſo führe es auf den Begriff der Wiſſenſchaft und alſo auf das Wiſſen; nun aber wird die Begründung der Wiſſenſchaft auch nicht in der Ethik gegeben, und alſo ſei dies ganz daſſelbe. Dieſe Parallele braucht gar nicht angefochten zu werden, es iſt ohne dies etwas altes, worin auch wahres liegt, daß man Wiſſenſchaft und Kunſt als coordinirt einander gegenüber ſtellt; alſo müſſen beide eine gleiche Begründung haben. Will man aber beide des überheben, und ſollen ſie beide nur überhaupt ihre Begründung finden in dem, was über jenen beiden Wiſſenſchaften liegt, ſo wird ſich doch die Unmöglichkeit davon darſtellen, wenn man, wie wir es thun, die Kunſt als ein vor der Theorie und wiſſenſchaftlichen Begründung ſchon Vorhandenes anſieht. Denn das Vorangehen

läßt sich nicht begreifen, ohne die menschlichen Sinnenvermögen im Verhältniß nach Außen vorauszusezen, und dieses ist nicht zu verstehen ohne den Begriff der Außenwelt, und dieser Begriff ist doch Eigenthum der Physik. Es wird aber auf der Seite der Wissenschaft dasselbige sein. Denn hier tritt dieses auch ein; die Richtung auf das Wissen, und Elemente des Wissens und Versuche es zusammenzustellen, sind immer schon da, ehe die Frage entsteht nach dem Grund und der Bedeutung des Wissens, also auch nach der Aufgabe, aus den verschiedenen Gestaltungen des Wissens den Kreis der Wissenschaft zu begreifen. Aber hier findet man sich überall in einem Orte, der den Gegensaz schon voraussezt, eine Verschiedenheit der Gegenstände, so wie in dem Verfahren des Wissens, und dies Lezteres gehört ebenso in die Ethik als den Ort, worin die freie Thätigkeit des menschlichen Geistes begründet wird, als jene Gegenstände des Wissens in die Naturwissenschaft gehören. Die Bedenklichkeit bleibt also stehen auf beiden Seiten, und ist eben so für jene Aufgaben, die uns jezt nicht interessiren. Soll nun die Aesthetik, so wie wir es wünschen, begründet werden, so folgt, es muß uns gegeben sein eine vollständige Anschauung von den freien Thätigkeiten des Menschen, in sofern sie zu seinem geistigen Leben gehören. Nun fragt es sich also, ob dies zunächst ein Punkt sei, der in die Ethik gehört. Fassen wir die Aufgabe der Ethik weiter als sie unter der Form der Tugend und Pflichtenlehre erscheint, so daß darin Gesezе aufgestellt werden sollen für die freie Thätigkeit des menschlichen Geistes, so muß daraus auch begriffen werden können der Complex von allem, was durch diese freie Thätigkeit möglich ist, und also wirklich werden muß, und dies angenommen, so folgt, die Ethik muß also auch gleich auf den Inbegriff dessen, was durch die menschliche Thätigkeit möglich ist, und wirklich werden soll, Rüksicht nehmen, so daß dies durch sie zu begreifen ist; und dann muß die Kunstthätigkeit entweder mit begriffen werden, oder sie ist etwas, was in dieser

Complex gar nicht gehört, und also eigentlich nicht sein soll. Wenn wir nun die Thätigkeiten, die unser geistiges Leben bilden, auf diese Weise fassen wollen, so ist uns nichts anders gegeben, als das, was wir aus der Ethik herausnehmen sollen, erst vorläufig zu diesem Behufe hineinzulegen, da sie selbst noch nicht so behandelt ist, und den Versuch zu machen, eine Anschauung von der gesammten freien menschlichen Thätigkeit zu bilden.

Hier werden wir uns leicht verständigen über zweierlei, aber die Art der Verständigung wird hier auch nur unserer Aufgabe angemessen sein; nämlich wenn es einleuchtet, daß auf diese Art die menschlichen Thätigkeiten zusammengefaßt werden können, so werden wir daran für unsere Sache genug haben, aber die Begründung dieser Construction der Ethik höher hinauf müssen wir dieser selbst überlassen. Was ich nun feststellen wollte, ist folgendes: Wir unterscheiden in den freien menschlichen Thätigkeiten solche, von denen wir voraussezen, daß sie von Allen, die wir unter den Begriff Menschen subsumiren, auf dieselbe Weise verrichtet werden und auf dieselbe Weise vorkommen, identische Thätigkeiten, und solche, bei denen wir gleich die Verschiedenheit voraussezen, individuelle Thätigkeiten. Wenn wir z. B. nur im Allgemeinen uns vorstellen das Denken, so werden wir dies gleich denjenigen Thätigkeiten zugehörig ansehen, die wir als identisch voraussezen, sonst würde eine Verständigung zwischen jeden zwei gegebenen Menschen gar nicht möglich sein. Aber betrachten wir nun das Denken in seiner Wirklichkeit, so denkt Jeder hier in einer bestimmten Sprache, und darin schon liegt eine Verschiedenheit; so daß wir das Denken zwar im Allgemeinen als identisch sezen, aber zugleich, daß es sich in der Wirklichkeit differenzire. Nehmen wir ein anderes Beispiel, um das Entgegengesezte anschaulich zu machen, so ist auch das Empfinden eine menschliche Thätigkeit. Allerdings ist es hier die Frage, ob dies auch eine freie Thätigkeit ist, und wenn man

fragt, hängt es von mir ab, ob ein solcher Act so oder so ausschlage, ob mir etwas angenehm oder unangenehm sein soll, so kann man im einzelnen dies nicht sagen. Ist aber deshalb diese Thätigkeit keine freie Thätigkeit? Ob ich mich von etwas afficiren lasse, hängt doch immer mehr oder weniger von meiner Freiheit ab; denn wenn meine freie Thätigkeit in einem hohen Grade eine bestimmte Richtung nimmt, so werde ich nicht afficirt von dem, von welchem ich unter andern Umständen afficirt werden würde. Ist einer in Gedanken recht vertieft, so kann man ihm allerlei anthun, von dem er nicht afficirt wird; also hängt doch die Möglichkeit einer solchen Afficirung vom Zustande der freien Thätigkeit ab. Fragen wir aber, wie ist es mit dem Empfinden selbst, ist dies ein solches, was wir überall als identisch voraussezen, oder nicht; so scheint schon in dem Vorhergesagten die Antwort zu liegen, daß dies nicht der Fall ist, und wir sezen es als ursprünglich verschieden. Denn Niemand bestrebt sich, den andern zu verbessern, wenn er sagt, ich empfinde dasselbe anders als du, sondern man sezt gleich die Differenz der Persönlichkeit für das sinnliche Gebiet voraus. Nun giebt es allerdings auch Empfindungen, die weit mehr geistiger Art sind; z. B. der Eindruck, den uns eine sittliche Handlung macht, ist allerdings auch eine Empfindung, und wenn wir fragen, gilt es auch hier, daß nicht alle auf dieselbe Weise empfinden, so scheint es freilich hier anders zu sein. Was gut schmekt oder riecht, ob diese sinnlichen Empfindungen in Allen gleich sind oder nicht, ist rein zufällig; aber was man beifällig empfindet, oder mit Unwillen verwirft, scheint, als würde es von jedem eben so verlangt, wie von sich selbst. Allein diese Voraussezung beruht noch auf einer andern, die noch etwas Früheres zwischen den Menschen sezt, als die des Identischen. Denn man würde nicht voraussezen, daß ein jeder barbarische Mensch das, was wir als Gutes und Böses empfinden, ebenso empfinden soll als wir, und fragen wir, worauf sich die Voraussezung gründe, daß einer von

unſeres Gleichen ebenſo empfinden ſoll, wie die andern, ſo iſt ſie nur begründet auf eine ſchon früher zwiſchen ihnen beſtehende Gemeinſchaft, und dies iſt eine Aufhebung der Differenz, und ſo zeigt es ſich denn, was nicht in dies gemeinſchaftliche Gebiet gehört, darin geſtatten wir gleich die Mannigfaltigkeit auch der ſittlichen Empfindungen, und ſomit werden wir im Weſentlichen die eine Art ebenſo anzuſehen haben wie die andere, alſo iſt dieſe Differenz das Urſprüngliche. Sehen wir nun dieſe Differenz als etwas Allgemeines an, ſo daß jede menſchliche Thätigkeit von der einen oder andern Art ſein müßte, und fragen wir, wohin dann die Kunſtthätigkeit gehöre, ſo kommt man allerdings mit der Beantwortung in Verlegenheit. Denn wenn wir z. B. an den allgemeinen Typus einer einzelnen Kunſt, wie etwa der Malerei, denken, ſo erſcheint dieſer im Allgemeinen in Allen als derſelbe; es iſt ein äußeres Hervorbringen von Geſtalten. Das Nämliche gilt von der Muſik, in ſofern ſie auf der Bewegung der Stimmwerkzeuge beruht. Aber die Sache genauer betrachtet, ſo muß man ſagen, daß dieſe Identität eigentlich gar nicht die Sache ſelbſt iſt, ſondern wenngleich wir von der ſelbſtthätigen Seite ausgehn, ſo läßt ſie ſich doch nicht von der pathematiſchen trennen; und ſo iſt dieſes einzelne Hervorbringen von Formen nicht an und für ſich die Malerkunſt, ſonſt würde z. B. die Verfertigung eines Grundriſſes von einem Gebäude, einer Stadt oder Gegend ebenfalls in dieſe Kunſt gehören, dies würde aber niemand behaupten. Alſo iſt dieſe Thätigkeit an und für ſich betrachtet nicht die Kunſt um ihrer Identität willen, ſondern nur, indem ſie einen beſtimmten Eindruck hervorbringen will. Nimmt man die Sache ſo, dann wird freilich die Kunſt, in ſofern ſie ein methodiſches Verfahren iſt, das in dieſer Richtung liegt, als ein Verſchiedenes erſcheinen, aber freilich nicht unmittelbar als ein in jedem einzelnen Menſchen Verſchiedenes, wohl aber als in jedem einzelnen Complex von Menſchen verſchieden; ſie erſcheint ſo in einer nationalen Differenz, da nicht ein jedes

Volk daſſelbe für ſchön hält, wie das andere, alſo dieſen Eindrukk nicht auf dieſelbe Weiſe empfängt. Da nun aber die Hervorbringung ſelbſt gleich eine Richtung hat auf einen ſolchen Complex, ſo kann ſie gar nicht als eine perſönliche Thätigkeit angeſehen werden, ſondern wird eine nationale. Der Künſtler will ſein Werk nur äußerlich machen um der Nation willen, der Ort des Kunſtwerks iſt immer ſein Volk; und ſo wie wir uns auf dieſem Punkte feſtſtellen, ſo folgt, daß die Kunſt auf der nationalen Differenz beruht, und dieſe weſentlich in ſich trägt.

Es iſt hier eine Schwierigkeit, die noch der eine oder der andere machen könnte, nicht zu übergehen. Als wir das Denken aufſtellten als ein Beiſpiel κατ' ἐξοχήν von ſolchen Thätigkeiten, die im Allgemeinen dieſelben wären, ſo geſchah dies gleich mit der Beſchränkung, daß es in der Wirklichkeit different ſei in der Sprache, und die Sprache iſt ebenſo etwas nationales. Warum kann man alſo die Sache nicht umkehren und ſagen, das Denken trägt noch die nationale Differenz in ſich, wenngleich noch identiſches darüber liegt; und warum könnte man es nicht auch mit der Kunſt umkehren und ſagen, ſie iſt im Allgemeinen identiſch, aber ſie differenzirt ſich in der Wirklichkeit? und wenn man es ſo umkehren kann, ſo iſt der Gegenſaz nicht feſtgehalten, ſondern aufgehoben; die Differenz beſteht, aber ſie iſt nichts, wonach man die Thätigkeit theilen kann. Wollen wir alſo den Gegenſaz als Eintheilungsgrund gelten laſſen, ſo müſſen wir dieſes Bedenken beſeitigen. — Hierzu läßt ſich eine ſchon früher von uns gebrauchte Formel in Anwendung bringen. Als wir von ſinnlichen Empfindungen redeten, iſt ſchon geſagt worden, es ſuche keiner den Andern in Uebereinſtimmung mit ſich zu bringen; und dies konnte ſeinen Grund nur darin haben, daß die Differenz hier allgemein vorausgeſezt war. Sehen wir nun das Denken ſo an, wie wir es zulezt gethan haben, und ſagen, es beruhe auf der nationalen Differenz, ſo wird dies falſch ſein, ſobald jene Formel angewandt wird. Die nationale Differenz liegt zwar in der

Sprache, aber es ist ein Bestreben des Denkens, diese Differenz aufzuheben, und es stellt die Gesetze des Denkens für alle Menschen auf. Dies setzt also die Identität voraus; denn wenn einer diese Gesetze nicht anwendet, so richtet ihn jeder auch in der dissentirten Sprache. Aber sobald wir uns auf unser Gebiet des Empfindens und des Geschmakks begeben, so läßt es sich niemand einfallen, den nationalen Geschmakk zu corrigiren. Dies geschieht erst dann, wenn eine Gemischtheit zwischen zwei Nationen entstanden ist, und dann ist es die Frage, ob sich nicht die Differenz des Geschmakkes aufheben läßt. Aber wenn nicht die Nationalität im Verschwinden ist, so ist auch dies nicht durchzuführen. Betrachten wir nun die Eintheilung unsers Gegenstandes, so würden wir ihn wohl nur unter eine solche Theilung zu bringen haben, bei der die Differenz das Ursprüngliche ist.

Aber wir wollen noch eine andere Theilung hinzunehmen. Es giebt nämlich wesentliche geistige Thätigkeiten, die ihr Wesen, unmittelbar betrachtet, nur innerhalb des einzelnen Lebens selbst haben, und andere, deren Wesen es ist, daß das einzelne Leben aus sich herausgeht, und etwas in einem andern hervorbringt, gleichviel, ob in Beziehung auf sich, oder in Hinsicht des Gesammtlebens. Z. B. wenn wir das Denken betrachten als eine Thätigkeit des geistigen Lebens, so hat dies sein Wesen ganz innerhalb des Menschen selbst, ob und wie weit er seine Gedanken herausgiebt, ist dabei etwas secundäres, das Denken vollendet sich in ihm selbst, und wir nehmen das Wort in der weitesten Bedeutung sowohl des sinnlichen als des höchsten. Auf der andern Seite, wenn wir auf die Wirksamkeit des Menschen in der Außenwelt sehen, von den allerersten Operationen an, durch die er in eine solche Verbindung der Thätigkeit mit derselben tritt, so sind dies solche Thätigkeiten, die ihr Wesen im Heraustreten haben. Das Innere ist nur der Impuls, den wir in dieser Beziehung für nichts achten, wenn es nicht von ihm aus zur wirklichen Handlung kommt. Alle Bearbeitung und Behandlung

der Natur gehört zu dieſer Art von Thätigkeit. Wenn wir nun dieſe beiden Gegenſäze zuſammenfaſſen, ſo daß wir ſie ineinander aufheben und ſagen, in jedem Gliede des einen Gegenſazes müſſen die beiden Glieder des andern Gegenſazes ſein, und ſo umgekehrt, ſo wird ſich leicht ergeben, daß darin der Complex von menſchlicher Thätigkeit beſchloſſen iſt; was immer der Fall ſein wird, wenn man zwei ſolche Gegenſäze in irgend einem Gebiete auffindet, und in einander aufnimmt. Denn wenn wir uns fragen, ſollte es menſchliche Thätigkeiten geben, die nicht den einen oder den andern Character hätten, daß man die Identität vorausſezt oder die Differenz, ſo würde ſich leicht ergeben, daß kein Drittes vorhanden wäre, und eben ſo wenig in Beziehung auf den andern Gegenſaz ſolche, welche nicht entweder im Menſchen, oder außer dem Menſchen thätig ſind. Da es uns jezt nur darauf ankommt, den Ort zu finden, in den wir die Kunſtthätigkeit aufnehmen können, ſo wird nur der eine Gegenſaz übrig bleiben, von dem wir geſagt, wir können die Kunſtthätigkeit nach der ganzen Art, wie ſie entſteht und beurtheilt wird, nicht anders anſehen, als es iſt eine ſolche, wo die Differenz vorausgeſezt wird, und ſo iſt noch die Frage, gehört ſie zu den Thätigkeiten, welche ihren Zwekk und Richtung im Aeußern haben, oder zu denen, die im Menſchen ſelbſt beſchloſſen werden. Wenn wir uns dieſe Frage vorlegen, ſo können wir freilich ſehr auf beide Seiten gezogen werden.

Denken wir den Maler und Bildhauer, die ihr Werk verfertigen, ſo iſt dies doch außer dem Menſchen; ihre Thätigkeit hat nicht eher das Ziel gefunden, bis das Werk daſteht; da würde es ſcheinen, als ob die Kunſt unter dieſe Thätigkeit gehöre. Aber wenn wir dagegen den mimiſchen Künſtler betrachten, ſo ſcheint es, als ob ſein Werk ſich wieder ganz in ihm ſelbſt vollbringt, er bringt nur Bewegungen hervor; und betrachten wir noch unter den Muſikern den Sänger, ſo bringt dieſer ſein Werk noch an ſich ſelbſt hervor, und was er hervorbringt, ſind

Bewegungen ſeiner Stimmwerkzeuge; freilich das Ende davon ſind Töne, aber dieſe ſind eigentlich nirgends als in den Bewegungen, und dieſe Bewegungen ſind nichts anderes als die Töne ſelbſt, da iſt alſo das Vollbringen der Thätigkeit in ſich ſelbſt und in einem Aeußern nicht zu unterſcheiden. Wenn wir aber bei der Mimik ſtehen bleiben, ſo ſteht dieſe entſchieden auf der andern Seite, und ſo ſcheint es, als wenn wir wieder dahin kämen, daß die Kunſt auch in dieſer Beziehung nicht eins iſt, ſondern daß wir ſie theilen müſſen, ſo daß einige Kunſtwerke der Menſch in ſich ſelbſt vollbringt, andere an einem Andern. Alsdann wären wir gar nicht auf dem Wege, den allgemeinen Begriff der Kunſt zu finden, ſondern entweder würde es gar keinen allgemeinen Begriff der Kunſt geben, und es müßten die Gebiete ſpeciell betrachtet werden, oder wir müßten einen andern Weg einſchlagen. Wenn wir aber die bildenden Künſte genauer betrachten, ſo iſt die Frage in Beziehung auf das, was wir als das eigentliche Kunſtwerk anſehen, ob das äußere Bild das iſt, was wir eigentlich unter den Begriff der Kunſt aufnehmen. Sehen wir dem Bildhauer zu, ſo finden wir, daß er am äußeren Werke das wenigſte macht, das meiſte läßt er da durch andre vollziehn, die gar nicht Künſtler ſind, ſondern mechaniſche Arbeiter. Der Bildhauer ſtellt ſeine Statue dar in weichem Thon, das im harten Stein iſt nicht ſein Werk, ſondern das Werk der Arbeiter; dies iſt nur Nachahmung. Das Modell ſelbſt iſt ebenfalls nur die Nachahmung des innern Bildes, und das ſtellt er dar in einem Stoffe, der gar nicht bleiben kann, ſondern nur als Uebergang zwiſchen dem Urbild und dem, was nur die mechaniſch zu vollbringende Nachahmung von jenem iſt. Betrachten wir nun den lezten Proceß, wodurch das eigentliche Werk zu Stande kommt, ſo werden wir finden, daß die leitenden Regeln, wonach es zu Stande kommt, die ſind, die wir als etwas Techniſches abgeſchnitten haben, ſo daß wir unſere Theorie vollbringen zu können glauben, ohne dieſe Regeln, wodurch das

Werk wird. So haben wir uns folglich ſchon vom äußern Werke getrennt, und das innere Bild iſt das eigentliche Kunſtwerk, dies müſſen wir betrachten; denn das äußere iſt nur ein ſpäter hinzukommendes, was ſich eben ſo verhält zu dem innern, wie ſich die Mittheilung des Denkens durch die Rede oder Schrift zu dem Denken ſelbſt verhält. So wie wir nun das Denken geſezt haben, als ein ſolches, das ſich innerlich vollbringt, eben ſo werden wir es auch mit der Kunſtthätigkeit zu halten haben. Allein wir können dies nur gelten laſſen, wenn wir ſehen, daß es ſich eben ſo auch mit andern Künſten verhält. Was diejenigen betrifft, wo das Aeußere ſich nicht für ſich allein auffaſſen läßt, ſo iſt es nicht nöthig, über dieſe etwas zu ſagen. Aber wie iſt es z. B. mit dem Dichter. Man ſieht leicht, dieſer hat einige Aehnlichkeit mit dem Muſiker in Beziehung auf dieſen Gegenſaz. Allerdings kann er ſein ganzes Gedicht in ſich haben, wie der Muſiker auch, ehe er es herausgiebt; aber er wird es nur in ſich haben können, in ſofern er es wirklich innerlich ſpricht. Denn zur Vollkommenheit des Gedichts gehört ſo vieles, was man nur hören kann, was ſich folglich mit den Gedanken nicht abthut, wie der Rhythmus. Nun kann man freilich ſagen, der Dichter kann das Gedicht in ſich ſprechen und in ſich hören, ohne auch nur die Sprechwerkzeuge zu bewegen; alſo iſt das rein Innerliche das eigentliche Kunſtwerk, und da wird er ſchon die Unvollkommenheit des Versbaues eben ſo wahrnehmen, ohne das äußere Ohr. Denkt man ſich den Dichter, der ſo ſein Werk in ſich hat, und wir ſezen ihn als ſtumm geworden, durch irgend etwas, was würde er da zu thun haben, wenn er das zweite noch machen wollte, die äußere Hervorbringung? Da muß er ſeine Zuflucht zu der Feder nehmen, und wenn er das Gedicht aufgeſchrieben hat, wie verhält ſich dies zu dem Innern? Dem Weſen nach eben ſo wie das Thonmodell zu dem Urbilde, aus welchem andere die Statue dann machen. Der ſtumme Dichter kann ſich nicht weiter helfen als bis zum Geſchriebenen;

andere können nun dies Schwarz auf Weiß leſen, und dies iſt das Ende des Herausſtellens, das ſich zum innern Bilde verhält, wie die Natur zum Urbilde, deſſen erſtes Abbild das vergängliche Thonmodell war. Ueberall alſo können wir unterſcheiden eine rein innerliche Thätigkeit, welche doch das eigentliche Kunſtwerk iſt, und das Heraustreten als ein zweites, wozu es der eigentlichen Kunſtthätigkeit nicht einmal bedarf. Das Leztere kann bei einem andern Beiſpiele noch ſehr ſtark angefochten werden von Seiten der Malerei. Der Maler hat als eigentliche Erfindung ein rein inneres Bild, und fragen wir, was zu dieſem innern Bilde gehöre, ſo ſind dies nicht blos die Linien und Umriſſe, ſondern auch die Beleuchtung dazu, alſo der Gegenſaz von Licht und Schatten; aber nicht nur dieſes, ſondern auch die Färbung gehört zu dem Bilde, denn ſonſt würde äußerlich eine bloße Zeichnung entſtehen, und fragt man, gehört die Färbung auch zu dem innern Bilde, ſo wird dies Niemand läugnen können. Wenn man ſich nun freilich denkt, daß der Maler während des Werkes manches noch ändert, und daraus ſchließen will, daß alſo doch das Aeußere nur das Kunſtwerk ſei, da er die eigentliche Kunſtthätigkeit und nicht blos die mechaniſche darauf verwende, ſo wäre dies doch nichts anders, als wenn der Dichter das Gedicht aufſchreibt, und nachher wohl vieles wieder ausſtreicht und ändert. Die Sache iſt dieſe, daß der Künſtler an ſeinem innern Werke ſelbſt ändert, und es nicht auf einmal feſthält, und zu dieſen Aenderungen kommt er durch die äußere Darſtellung. Freilich aber iſt dies eine Unvollkommenheit, denn die wahre Vollkommenheit iſt doch offenbar dieſe, daß der Künſtler ſein Urbild vollkommen in ſich trage, ehe er äußerlich thätig iſt. Dies gilt ſo gut beim Maler wie beim Dichter, und jenes verräth für beide gleiche Unvollkommenheit, aber dies dürfen wir nicht in Rechnung bringen, wo es ſich um das Weſen der Sache ſelbſt handelt. Daher wird ſich die Sache ſo ſtellen, daß wir ſagen, die eigentliche Kunſtthätigkeit iſt etwas, was ſich rein

innerlich vollbringt, und das Aeußere iſt erſt zweites, was als ſolches auf eine mechaniſche Weiſe wird, und daher nicht mit unter den Begriff der Kunſt gehört. Soll dies aber allgemein aufgeſtellt werden, ſo gehört noch dazu, daß man berechtigt ſei, dieſen Unterſchied des Innern und Aeußern auch in allen Künſten nachweiſen zu können.

Nun könnte man ſagen, der Mimiker macht davon eine bedeutende Ausnahme, denn das innere und äußere Bild iſt ja nicht zu unterſcheiden. Sieht man auf die Bewegungen, mit welchen die mechaniſche Kunſt die Reden, die der Ausdrukk der Gemüthsſtimmung ſind, begleitet, ſo iſt es ganz eines und daſſelbe, wenn der Menſch eine Geberde macht, die dieſes ausdrükkt, und es iſt da kein Inneres, was vom Aeußeren zu unterſcheiden wäre. Aber es iſt dies in der That nur Schein, und beides gar nicht daſſelbe. In den Bewegungen des leidenſchaftlichen Mannes iſt kein ſolcher Unterſchied, der iſt aber auch als ſolcher kein mimiſcher Künſtler; denn bei dieſem leztern denken wir gar nicht die Bewegungen entſtanden aus den unmittelbaren Gemüthsbewegungen, die ſind die eines andern, und wenn er ſich in dieſe hinein zu verſezen ſucht, ſo wird es damit nicht ſo, daß dieſe Bewegungen unmittelbar aus ſeinen Gemüthsbewegungen hervorgehen, ſondern es tritt eine Beſinnung dazwiſchen, und dieſe iſt eigentlich das Innere. Fragen wir, warum ſind die Bewegungen eines Zornigen z. B. nicht eben ſo gut ein Kunſtwerk, wie wenn ein Zorniger auf der Bühne dargeſtellt wird, ſo ergiebt ſich, die Bewegungen des Zornigen halten kein Maaß, und deswegen ſind ſie unſchön; denn daß es gemeſſen ſei, iſt die urſprüngliche Forderung an das Kunſtwerk. Allerdings giebt es etwas im Menſchen, was wir durch Grazie bezeichnen, und wenn ein Menſch, der eine natürliche Grazie hat, wirklich zornig wird, ſo werden ſeine Bewegungen nie ſo unſchön werden, als bei andern; aber tragen ſeine Bewegungen den Character des Vorherbewußten und Gemeſſenen, und machen ſie ſo den Eindrukk der

Kunſt, ſo werden wir ſagen, er ſei nicht mehr der Zornige, ſondern das äußere Bild eines Zornigen ſei in ihm erſt innerlich geworden, und alſo eine Beſinnung dazwiſchen getreten, die dieſe Bewegung hemmt, der Zornige an ſich hat dieſe Hemmung nicht. Der Unterſchied verbirgt ſich mehr, weil alles am Menſchen iſt, aber da iſt er doch, da wir Kunſtwerk und Naturwerk unterſcheiden. Wenn wir alſo den Unterſchied des Innern und Aeußern noch auf dieſem Gebiete finden, wo man es am wenigſten erwartet, ſo ſehen wir, daß dieſer Unterſchied wohl ein allgemeiner iſt. Mithin werden wir ſagen müſſen, die eigentliche Kunſtthätigkeit iſt das Innere, und das Heraustreten ins Werk erſt das zweite, und bei dieſem gehen die techniſchen Regeln an. Die Kunſtthätigkeit gehört alſo unter diejenigen menſchlichen Thätigkeiten, die den Character haben, daß wir bei ihnen das Individuelle in ſeiner Differenz von anderem vorausſezen, aber zugleich gehört ſie zu den Thätigkeiten, die dem Weſen nach in ſich ſelbſt ſind, und nicht in einem andern vollbracht werden, die Kunſt iſt alſo eine immanente Thätigkeit, bei welcher man die Differenz vorausſezt. Wir haben dies apagogiſch gefunden, das heißt durch Abweiſung des Gegentheils, dieſe Form gewährt zwar Sicherheit, aber keine Anſchaulichkeit. Wir müſſen daher nun unterſuchen, mit welchen andern Thätigkeiten die Kunſtthätigkeit zuſammen ſein kann, und dann dieſelbe an und für ſich betrachten.

Haben wir es nun nicht mit ſolchen Thätigkeiten zu thun, die weſentlich etwas außerhalb der Thätigkeit bewirken, ſondern mit ſolchen, die immanent ſind, ſo gehört daher auch alles Denken in dieſes Gebiet, da das Sprechen, welches das Aeußerliche bildet, nicht das Urſprüngliche iſt, ſo wenig als das äußere Kunſtbild. Das Denken, ſo in ſeiner Allgemeinheit betrachtet, iſt freilich ein ſolches, wobei wir die Identität in Allem vorausſezen; denn wo eine Differenz im Denken iſt, da ſuchen wir ſie noch auszugleichen, und wollen wir nicht einen entſchiedenen Skepticismus als Princip aufſtellen, ſo giebt es auch verſchiedene

Formen, das Denken hervorzubringen, in welchen alle einig sind, und so weit dieses geht, reicht auch das Gebiet, wobei die Selbigkeit (Identität) in allen vorausgesezt wird. Nun kann man doch nicht läugnen, daß die Kunst es auch mit dem Denken zu thun hat, und es ist unmöglich, sich auf irgend einem Gebiete derselben eine Vorstellung davon zu machen, wie das Kunstwerk rein innerlich zu Stande kommt ohne alles Denken. In der Poesie sind alle Elemente Gedanke, aber auch bei allen andern Künsten ist es dasselbe. Der Ausdruk Denken leidet freilich einen verschiedenen Gebrauch. Nimmt man es im weitern Sinne, so gehören auch alle sinnlichen Vorstellungen und Bilder von den Gegenständen dazu, wenn sie nur nicht ganz einzeln sind, sobald man sich nur ein Thier vorstellt, als das Bild einer bestimmten Gattung, so ist dies auch ein Gedanke. Nun aber haben es die bildenden Künste durchaus mit solchen Vorstellungen zu thun, und so vollbringen auch diese ihr Werk nicht ohne Denken; und so wird es schwerlich eine Kunst geben, die davon ausgenommen werden könnte, als etwa die Musik. So wie wir aber einen solchen Unterschied finden, so muß wieder ein Bedenken entstehen, ob wir einen allgemeinen Grund in dem Begriff der Kunst dazu finden können, was wir aber jezt noch dahingestellt sein lassen wollen. Wie wir aber schon vorläufig festgestellt haben, die Kunst gehöre nicht zu denjenigen Thätigkeiten, wobei wir die Selbigkeit voraussezen, so folgt, daß dies auch von der Poesie gelte, und also muß es ein Denken geben, bei dem man die Selbigkeit voraussezt, und ein anderes, bei dem dies nicht der Fall ist, sondern wo man die Differenz voraussezen muß; und wenn dieser Saz sich realisirt, so hört die Schwierigkeit auf. Wovon soll man aber ausgehn, um einen solchen Unterschied festzustellen? Da weiß ich freilich nichts anders zu sagen, als etwas was ganz trivial klingt, aber doch den Grund der Sache in sich schließt; jeder wird sagen: in dem poetischen Gedanken sucht niemand eine Wahrheit. Wenn dies nun freilich auf der einen

Seite ſehr trivial klingt, ſo kann es doch auf der andern Seite auch leicht geläugnet werden. Man kann ſagen, wenn man den Gedanken gar nicht wahr findet; ſo iſt dies ein ſchlechtes Kunſtwerk; aber doch iſt die Wahrheit in Beziehung auf den Gedanken hier eine andere, als diejenige, die man im Denken ſucht, wobei man die Selbigkeit vorausſezt. Man denke ſich, es wäre in einem Gedicht ein Character dargeſtellt, wenn da einer ſagt, in dieſem Character iſt keine Wahrheit, ſo iſt dies ein Tadel der Poeſie; wenn aber einer ſagt, in dem einzelnen Menſchen, der dargeſtellt wird, iſt keine Wahrheit, ſondern es iſt Erdichtung, ſo iſt dies etwas anderes. In jenem Fall iſt das Denken ein ſolches, daß ihm in der Art, wie es gegeben wird, kein einzelnes Sein entſpreche, jedoch im Allgemeinen kann der Character richtig ſein. Aber die Wahrheit des Characters beſteht darin, daß verſchiedene Arten und Weiſen zu denken und in verſchiedenen Lagen zu handeln in dem Einen zuſammengefaßt ſind. Wenn man ſich dies zuſammendenken kann, ſo iſt der Character richtig, iſt etwas Widerſprechendes darin, ſo iſt keine Wahrheit darin. Alſo der Unterſchied, den wir feſthalten wollen, liegt eben in jenem. Sobald es ein Denken von der Art giebt, daß ihm, wie es iſt, ein Sein, ſei es ein einzelnes oder ein allgemeines, entſprechen ſoll, ſo ſehen wir es als ein ſolches an, welches in das Gebiet der Selbigkeit gehört, und dann hört es auf Kunſt zu ſein. Dies kann freilich auch wieder Schwierigkeiten haben, denn denkt man ſich in der Malerei ein Portrait, ſo beſteht deſſen Werth und Vorzug in der Aehnlichkeit, und wenn es nicht der ganzen Erſcheinung entſpricht, ſo hat es keinen Werth als Portrait; alſo könnte man denken, der Gegenſtand, welcher hier der Inhalt iſt, ſoll auch einem einzelnen Sein entſprechen, und dies müſſe ſo gefunden werden, wie es da gegeben iſt. Es wird aber leicht zu ſehen ſein, daß man in dem Maaße, wie der Kunſtwerth darauf beſchränkt wird, auch aus der Kunſtthätigkeit herausgeht. Es giebt eine Art und Weiſe, wie man ein Bild rein

abſchreiben kann, aber keiner wird dies ein Kunſtwerk nennen, obgleich jener Werth da iſt. Eben ſo, wenn man eine trokne Pflanze copirte, ſo iſt kein Kunſtwerk da, ſondern es iſt rein mechaniſch. Hält man alſo dies feſt, daß in den Fällen, die die Schwierigkeit machen, etwas anderes in dem Kunſtwerk ſein muß, wodurch es erſt zu einem Kunſtwerk wird, ſo hört dies Bedenken auf. So wäre die Poeſie kein Kunſtwerk, wenn von einem gegebenen Sein aus, jeder andere auf denſelben Gedanken käme, als das dem Sein entſprechende. Alſo können wir unſere Eintheilung noch feſthalten und ſagen, daß ohnerachtet überall in der Kunſt ein Denken im weiteren Sinne vorkommt, und namentlich es die Poeſie weſentlich mit eigentlichen Gedanken zu thun hat, ſo iſt doch dieſes Denken von dem identiſchen Denken ſo unterſchieden, daß es ein eigenes Gebiet bildet, welches ſich von dem Denken, bei welchem wir die Selbigkeit vorausſezen, beſtimmt unterſcheidet. Wenn wir nun ſagen könnten, woran es ſich beſtimmt unterſcheidet, dann erſt würden wir von dieſer Seite feſten Boden haben, und unſerer aufgeſtellten Frage näher kommen. Allein ich kann hier nur vorläufig auf eine Analogie aufmerkſam machen. Wenn z. B. die dramatiſche Poeſie Perſonen darſtellt, die im Reden begriffen ſind, alſo lauter Gedanken zur Darſtellung bringt, und die lyriſche ebenfalls eine Gedankenfolge, nämlich die des Dichters ſelbſt, ſo unterſcheidet ſich, ſo gefaßt, dieſes Denken von demjenigen, wobei wir die Gleichheit des Denkens in Allen vorausſezen, eben ſo wie die Production einer Anſchauung der bildenden Künſte von denjenigen ſinnlichen Anſchauungen unterſchieden iſt, bei welchen wir ebenfalls die Identität vorausſezen. Haben zwei in der Wirklichkeit denſelben Gegenſtand vor ſich gehabt in demſelben Moment und ſogar von demſelben Punkt aus beſchrieben, und es zeigt ſich eine Differenz, ſo daß der eine dies, der andere jenes ausſagt, ſo dulden wir dieſe Differenz nicht, ſondern ſuchen ſie auszugleichen. Da ſezen wir die Identität der ſinnlichen An-

ſchauung voraus, und wo ſie nicht iſt, iſt es uns eine Nothwendigkeit, ſie hervorzubringen; hingegen fällt dies keinem ein bei den von den bildenden Künſten hervorgebrachten ſinnlichen Darſtellungen. Alſo dieſer Unterſchied iſt wenigſtens in den beiden Gebieten derſelbe und hat denſelben Grund. Fragen wir nun, was iſt die Urſache, warum wir bei dem einen Identität bezwekken, bei dem andern nicht, ſo wird man ſchwerlich auf eine andere Antwort kommen, als auf folgende: Nehmen wir eine ſinnliche Vorſtellung, welcher eben ſo, ſei es als einzelner oder allgemein, ein Sein entſprechen ſoll, ſo denken wir uns den Einzelnen von eben dieſem Sein beſtimmt, und zwar ſo, daß das, was in ihm beſtimmt wird, in Allen daſſelbe iſt, und nur, ſo weit die Selbigkeit geht, ſo weit ſuchen wir eine Ausgleichung, wenn Differenz da iſt. Das Abhängigkeitsverhältniß des Einzelnen nun, nach welchem er in ſeiner Geiſtesthätigkeit von einem andern beſtimmt wird, iſt der Zuſtand der Receptivität. Denkt man ſich dagegen die Gedankenerzeugung in der Poeſie und die Entſtehung der Bilder in den bildenden Künſten, ſo wird man ſagen müſſen, dieſe Thätigkeit iſt freilich dieſelbe, aber ſie iſt hier nicht in der Form der Receptivität, ſondern der Productivität. Wenn nun unſer früheres apagogiſches Verfahren richtig iſt, ſo müſſen wir hier eine Productivität vorausſezen, welche auf der Verſchiedenheit des einen von dem andern beruht, und nicht auf der Selbigkeit. Allerdings werden wir aber auch ein Gebiet der ſinnlichen Anſchauung aufweiſen können, wo wir die Selbigkeit vorausſezen, und was doch eine reine Productivität in ſich faßt; dies iſt die mathematiſche Conſtruction; die Aufgabe, ein Dreiekk zu conſtruiren, hängt gar nicht davon ab, ob ich je eins geſehen habe, ſondern wir ſezen die Selbigkeit voraus und ſagen, für einen Jeden muß die Aufgabe ganz dieſelbe ſein, und ein Jeder muß ſie ſich ganz auf dieſelbe Weiſe löſen können. Fragen wir aber, gehört hiervon das mindeſte in das Gebiet der Kunſt, ſo werden wir dies mit derſelben Gewißheit leugnen, mit

welcher wir dieſe Productivität als eine ſolche anſehen, wobei die Selbigkeit vorausgeſezt wird. Eben ſo werden wir aber daſſelbe auch auf dem Gebiete des reinen Denkens finden. Wenn einem ein Philoſoph zumuthet, einen Gedanken zu denken, der für ihn ein Grundgedanke iſt, ſo läßt ſich ſagen, dieſer hat ihn zwar früher gedacht, aber daß ich ihn denke und ihn anerkenne, das iſt meine eigene Productivität, und er muthet dann mir zu, davon aus eine ganze Reihe zu produciren, ſo wie er es thut. Dieſe Productivität iſt eine, bei welcher die Selbigkeit vorausgeſezt wird, und wobei das Wiſſen entſteht; aber aus allem Denken in der Poeſie entſteht noch nicht das geringſte vom Wiſſen, ſie drükkt nur die Wahrheit des einzelnen Bewußtſeins aus. So werden wir ſagen müſſen, daß wir unſer apagogiſches Verfahren wenigſtens aus dem Gebiet der bloßen Formel in das der Anſchauung geführt haben; denn nun haben wir die Verwandtſchaft gefunden zwiſchen dieſem Gebiet und dem andern. Es giebt Productivitäten von derſelben Art wie die andern, eine Productivität des Denkens und der ſinnlichen Anſchauung, die den übrigen darin entgegengeſezt ſind, daß wir keine Selbigkeit vorausſezen, und die deswegen der Ausdrukk ſind des Einzelnen als ſolchen.

Nun werden wir auch unſerer Frage näher treten können, womit denn die Kunſt an dieſem Orte zuſammen ſein wird. Denn wir haben gar nicht behauptet, daß die Combination von zwei Gliedern unſerer Eintheilungsgründe die Eintheilung des Begriffs der Kunſt wäre, ſondern nur, daß ſie der allgemeine Ort ſei, wohin die Kunſt gehöre. Denn indem wir ſagten, daß dieſe beiden Eintheilungen in ihrer Durchkreuzung allen Thätigkeiten zu Grunde liegen müſſen, ſo liegt dabei die Vorausſezung zu Grunde, daß von jeder von dieſen vier benannten Arten mehrere Thätigkeiten zuſammen ſein müſſen. Nehmen wir das Leztere an und fragen, was finden wir wohl in uns, wovon wir daſſelbe ſagen können, daß es eine immanente Thätigkeit iſt, die

aber rein der Ausdruck unſeres individuellen einzelnen Daſeins iſt, ſo werden wir gleich auf einen Punkt kommen, den Jeder zugeben muß, nämlich auf das, was wir das unmittelbare Selbſtbewußtſein nennen. Die Aufgabe iſt nur die, ſich den Menſchen zu denken als ſich ſelbſt bewußt, und zwar den einzelnen Menſchen. Fragen wir nun, ob dies eine geiſtige Thätigkeit ſei, ſo wird auch hier das Geiſtige jeder zugeben, und deshalb auch wohl ſchon die Thätigkeit; denn Geiſt können wir nicht blos als leidend denken, denn leidend iſt das Todte, der Geiſt dagegen iſt durchaus lebendig und thätig. Nun aber iſt gerade in ſeinem Sichſelbſtbewußtſein der Einzelne nur der Einzelne; hernach, durch Zerlegung, kann er zwar noch Elemente finden, welche in allen daſſelbe ſind und gemeinſam, aber wenn er ſich in ſeiner Einheit auffaßt, ſich unmittelbar ſelbſt bewußt, iſt er nur jenes, und ſo iſt das Urſprünglichſte für dieſen Ort das Individuelle. Von hier aus werden wir zunächſt finden, womit die Kunſt an dieſem Orte zuſammen iſt; dies aber mußten wir haben, um die Kunſt davon zu unterſcheiden und zu dem wahren Begriff der Kunſt ſelbſt zu gelangen.

Iſt nun die Kunſt bald ein Denken, bald ein Bewußtſein, ſo muß ſie da eine Grenze haben, weil nicht alles die Kunſt iſt. Wir fanden zunächſt an dieſem Orte das unmittelbare Selbſtbewußtſein; wie ſich die Kunſtthätigkeit dazu verhält, iſt damit nicht geſagt. Daher müſſen wir dies unmittelbare Selbſtbewußtſein erſt näher erklären. Einiges liegt nun ſchon an dem Ort, wo wir es fanden. Es bedarf keiner Erörterung, daß hierunter das Denken des Ich nicht verſtanden wird, denn dieſes iſt allerdings ein ſolches, das an den andern Ort gehört; es iſt eine allgemeine Bezeichnung, und iſt nur das Denken eines Ich und ein ſolches, wo Identität vorausgeſezt wird, weil jeder unter dem Ich daſſelbe verſteht. Wenn ich aber ein unmittelbares Selbſtbewußtſein meine, ſo liegt darin, daß es etwas geben muß, das ſich dazu verhält, wie ein mittelbares oder vermitteltes, und

da iſt das Denken des beſtimmten Ich in irgend einer Beziehung immer etwas durch jenes mittelbare Selbſtbewußtſein vermitteltes, und es ſoll unter dem unmittelbaren etwas verſtanden werden, was jenem vorausgeht. Was es dann ſei, dafür muß ich mich auf die Erfahrung berufen; es iſt dieſes: Das Denken des Ich und ſelbſt das Denken des beſtimmten Ich, wenn ich mich als dieſes Einzelne denke, bleibt immer daſſelbe als der Ausdruck der Beharrlichkeit deſſelbigen Lebens in der Verſchiedenheit der Momente; das unmittelbare Selbſtbewußtſein iſt die Verſchiedenheit der Momente ſelbſt, die einem bewußt ſein muß, da ja das ganze Leben nichts iſt, als ein ſich entwikkelndes Bewußtſein. Fragt man nun weiter, wie kommen wir zu der Verſchiedenheit der Momente, und wie verhält ſich das unmittelbare Selbſtbewußtſein, iſt es auch wirklich die Verſchiedenheit der Momente ſelbſt oder nur ein Ausdruck davon, ſo würden wir dann im lezteren Falle etwas angeben müſſen, was früher wäre; aber ſo wäre es dann ein vermitteltes, und es ſchließt ſich mithin das lezte aus, und es iſt bei dem unmittelbaren Selbſtbewußtſein nur an die Verſchiedenheit der Momente als Lebensmomente zu denken. Sehen wir auf das einzelne Ich als ein in den Entwikkelungen beharrliches, alſo in einer beſtimmten Zeitreihe beſtändiges und ſelbiges, ſo iſt doch das Selbſtbewußtſein dieſer Identität erſt ein Abgeleitetes. So wie wir von allem Sekundairen oder Vermittelten abſtrahiren, ſo iſt jedes Selbſtbewußtſein, das wir als unmittelbar haben, immer ein Beweis von Differenzen der Momente, ein Andersgewordenſein, und bezieht ſich darauf. Z. B. denken wir irgend eine Gemüthsſtimmung, ſo iſt dies ein unmittelbares Selbſtbewußtſein. Stimmung deutet eine Fortwirkung an, nicht blos momentan, doch irgend wann entſtanden und irgend wann vorüber; ein beſtimmter qualitativer Moment, der einem andern vorangegangen iſt und einem andern folgen wird. Sage ich nun, es iſt das unmittelbar Gegebene, ſo ſcheint es, als wenn das Selbſtbewußtſein, wenn wir es ſo

faſſen, zu gar keinem Ort unſerer Theilung gehöre, dann paßt es nicht, da wir ja nur Thätigkeit theilen wollen; iſt es nämlich ein Gegebenes, was wir finden, ſo wäre es ja nur Paſſivität und unſerm Gegenſtand nicht verwandt.

Nun aber verhält ſich die Sache ſo: wenn wir ſagen, wir finden es in uns, ſo iſt dies das Secundäre, hingegen das Unmittelbare und Urſprüngliche der innern Thätigkeit des geiſtigen Weſens ſelbſt iſt das Ich in ſeiner Beſtimmtheit, und wenn ich darüber nachdenke, ſo ſeze ich es als geworden. Es iſt alſo allerdings Thätigkeit, und zwar eine immanente Thätigkeit, denn es iſt das allerinnerlichſte, was an und für ſich gar nicht heraustritt, und es iſt alſo ein Moment, der nirgends anders, als hierher, gehört. Zugleich iſt es aber auch die Thätigkeit des Einzelnen als ſolchen in ſeiner Differenz. Hier ſcheint allerdings das Gegentheil behauptet werden zu können. Man könnte nämlich ſagen, wenn wir uns mehrere Menſchen unter gewiſſen gleichen Umſtänden denken, und die Sache ſteht allerdings in genauer Beziehung zu unſerm Gegenſtande, ſo ſezen wir auch voraus, daß ſie in derſelben Gemüthsſtimmung ſein können, alſo wird dieſe als etwas gemeinſames geſezt, nicht als das rein Differente in jedem. Um uns zu überzeugen, daß dies in genauer Verbindung mit unſerm Gegenſtand ſtehe, ſo dürfen wir nur an die Wirkung eines Kunſtwerks denken. Im Herausſtellen deſſelben liegt die Tendenz, daß das Werk als ſolches eine identiſche Wirkung hervorbringen ſoll. Gehen wir auf ein ander Gebiet, und denken z. B. an das öffentliche gemeinſame Leben, ſo wäre es gar nicht möglich, daß eine Maſſe ſich vereinigen könnte auf eine freie Weiſe zu einer beſtimmten Thätigkeit, wenn ſie nicht auf dieſelbe Weiſe erregt wäre. Allein dieſe Gemeinſamkeit iſt doch wieder nichts anders, als eine Differenz. Denn wenn man auf das Kunſtwerk hinſieht und fragt, ob ein Kunſtwerk für einen Menſchen von ganz anderer Bildungsweiſe und Race noch daſſelbe ſein werde, ſo wird man dies offenbar verneinen; alſo

bezieht es ſich auf eine Differenz, allerdings auf eine höhere und weiter hinaus liegende. Dies gilt auch im politiſchen Leben, wo die Differenz der Nationalcharakter iſt. Dies iſt alſo nicht unſere Identität, ſondern nur eine weitere Differenz. Nun können wir, was wir als unmittelbares Selbſtbewußtſein bezeichnen, feſtſtellen als die Thätigkeit des einzelnen Lebens in ſeiner Differenz. Die Einzelnheit verträgt aber darin das verſchiedenſte Maaß, ich kann darunter meinen die einzelne Perſon oder das einzelne Volk. Es fragt ſich hier, was dieſes in ſich ſchließt, und was für Differenzen wir hier finden. Es iſt hierbei gleich zu unterſcheiden das unmittelbare Selbſtbewußtſein als ein rein geiſtiges, und als ein rein ſinnliches in dem Zuſammenhange des Lebens mit der Leiblichkeit gefaßt. Dies läßt ſich aber nur recht anſchauen, wenn wir es wieder in ſeiner Verknüpfung betrachten. Denken wir z. B. einen kranken Zuſtand, ſo werden wir offenbar eine Stimmung vorausſezen, die eine Depreſſion iſt. Denn im kranken Zuſtande iſt das Leben alterirt; doch gilt dies nur von der leiblichen Seite. Nun ſagen wir, dies iſt ein Unterſchied in der geiſtigen Kraft des Einzelnen, daß bei einigen dieſer Zuſtand des leiblichen Lebens auf das geiſtige größeren Einfluß ausübt als bei andern; und indem wir dies Größere unterſcheiden von dem Geringern, faſſen wir dies beides zuſammen unter eins. Finden wir bei einem krankhaften Zuſtande, einer animaliſchen Lebensverringerung, den Ton des geiſtigen Lebens in einem gewiſſen Grade unverändert, ſo iſt dies ein Beweis der geiſtigen Kraft des Individuums. Aber woran werden wir dies gewahr? Offenbar am Ton des geiſtigen Lebens, und dies iſt das unmittelbare Selbſtbewußtſein in ſeinem geiſtigen Gehalt, was wir wahrnehmen. In ihm iſt die geiſtige Heiterkeit als das Selbſtbewußtſein der Stimmung, die die kranken Einflüſſe zurükdrängt, ſo daß jeder Moment ein Zuſammenſein beider Selbſtbewußtſein iſt; dieſe Duplicität muß durch das ganze Leben hindurchgehn. — Hier iſt nun wieder der Schein, daß man es an-

ſehen könnte als Paſſivität, es iſt aber die Agilität des einzelnen Lebens in ſeinen beiden Beziehungen, in Beziehung zu dem Leiblichen und Materiellen auf der einen, und zu dem Idealen auf der andern Seite. Wollten wir beides vereinzeln, ſo befinden wir uns dann in einer Abſtraction, wir thun es aber, um das Ganze deſto beſtimmter zur Anſchauung zu bringen. Wir können alſo im Leben des Einzelnen dieſe Momente des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins, ſofern es einen Coefficienten im leiblichen Leben hat, als eine Reihe für ſich denken; aber dies iſt nur ein Abſtractes, weil im Leben ſelbſt die geiſtige Empfindung mit darin iſt; denn betrachten wir den ganzen Zuſtand des Lebens, ſo iſt die geiſtige Seite immer darin. Aber denken wir es nun als eine ſolche Reihe, ſo werden wir einen Wechſel darin finden von entgegengeſezten Momenten der Depreſſion und der Erhebung, und wir werden ſagen müſſen, das unmittelbare Selbſtbewußtſein ruht auf dieſem Gegenſaz, es iſt nur ein Wechſel dieſes Gegenſazes, d. h. wenn wir uns denken wollten daſſelbe Verhältniß identiſch im Einzelnen fortdauernd, ſo würde es das nicht ſein, was wir Stimmung nennen, und eben deswegen würde es auch nicht als unmittelbares Selbſtbewußtſein wirklich ſein. Stellen wir uns einen Menſchen vor, der immer vollkommen geſund wäre, alſo nie leiblich geſtört, und dabei, was wir natürlich mitdenken, daß der Uebergang zwiſchen Schlafen und Wachen in ihm auch keine Verringerung des Bewußtſeins wäre, ſondern daß es plözlich geſchähe, ohne einen Zuſtand der Ermüdung, ſo würden wir von einem ſolchen ſagen können, er habe gar kein Bewußtſein von ſeiner Leiblichkeit, der würde ſeine Leiblichkeit gar nicht beſchreiben können; denn dieſe kommt nur durch den beſtimmten Wechſel zum Bewußtſein. Einer Stimmung nun werden wir uns bewußt dadurch, daß eine andere vorausging oder nachfolgt, folglich iſt das unmittelbare Selbſtbewußtſein, nach der leiblichen Seite im Allgemeinen betrachtet, der Wechſel von Luſt und Unluſt, denn dieſe iſt der allgemeine Ge-

genſaz im ſinnlichen Lebensmomente. Betrachten wir nun das geiſtige eben ſo für ſich in abstracto, ſo werden wir freilich dieſen lezteren Canon auch in Anwendung bringen können und ſagen, in ſo fern ein Gegenſaz beſteht, muß es eine Beſtimmtheit des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins geben, und ſie bezieht ſich immer auf dieſen Gegenſaz. Wenn wir aber hier das Geiſtige rein faſſen wollen, ſo kommen wir auf eine Schwierigkeit, den Gegenſaz aufzuſtellen, denn das Geiſtige iſt eben nichts anderes, als die Thätigkeit, und da erkennen wir allerdings in der geiſtigen Thätigkeit eine Mannigfaltigkeit von Funktionen, aber dieſe geben eigentlich keinen Gegenſaz, der mit jenem verglichen werden könnte, ſo daß ſich für den geiſtigen Lebensgehalt etwas als poſitiv, anderes als negativ ſtellte, ſondern das unmittelbare Selbſtbewußtſein in ſeiner Beſtimmtheit müßte mit einer Unvollkommenheit und Hemmung des geiſtigen Lebens zuſammenhängen. Aber wir werden dieſe Hemmung nicht anders verſtehen können als in dem Zuſammenhange des Leiblichen mit dem Geiſtigen. Da finden wir nun freilich nicht nur, wie an dem vorher aufgeſtellten Beiſpiele, ſondern auch auf andere Weiſe, daß von dem rein das Leibliche ausdrükkenden Selbſtbewußtſein, dem Bewußtſein des animaliſchen Lebens ſich Thätigkeiten einleiten, die die eigentlichen geiſtigen Thätigkeiten hemmen. Dieſe Thätigkeiten ſind die, welche wir im Allgemeinen durch den Ausdrukk der Begierden bezeichnen, in welchen das Animaliſche immer mit gedacht wird. So wie dieſe Thätigkeiten das geiſtige Leben beſchränken, und dieſes dem Innerſten des Willens nach nicht ganz in jener leiblichen Thätigkeit aufgeht, ſo entſteht ein Zuſtand der Hemmung des geiſtigen Lebens, und auf dieſe Weiſe iſt auf jenem Gebiete ein Gegenſaz möglich.

Nun iſt noch etwas anderes in Betracht zu ziehen für dieſen Gegenſaz; nämlich der Menſch mit ſeinem Einzelleben ſteht in der Welt und ſeine geiſtigen Thätigkeiten ſind durch dieſen Zuſammenhang deſſelben bedingt, und in dieſem Verhältniß iſt

auch etwas, wodurch ſich das geiſtige Leben kann gehemmt wiſſen. Denken wir nun an die ganze geiſtige Thätigkeit des Erkennens, ſo iſt dies nie ein Moment, ſondern eine Reihe, denn wollen wir etwas erkennen, ſo giebt es eine ganze Reihe von Momenten, bis ich ſage, ich habe es erkannt; iſt dies nun ein ununterbrochener Fortſchritt, ſo iſt das geiſtige Leben noch nicht gehemmt, aber dann haben wir kein unmittelbares Selbſtbewußtſein, ausgenommen, wir fixiren uns einen Fortſchritt, und wir gehen in dieſen Fortſchritt ganz auf. Anders iſt es, wenn die Thätigkeit aufgehalten wird, und wir den Gegenſtand nicht durchdringen können. Dann iſt die Thätigkeit unmittelbar gehemmt, und ein Bewußtſein dieſer Thätigkeit in ihrer Hemmung, aber immer nur der Thätigkeit. Auf der andern Seite müſſen wir es ſelbſt hemmen, um zum Bewußtſein darüber zu kommen; dies wäre z. B. das Bewußtſein der Freude über die Fortſchritte. So ſind auch hier Gegenſäze, welche das unmittelbare Selbſtbewußtſein beſtimmen. Faſſen wir dieſe Mannigfaltigkeit zuſammen und gehen von dem einen Punkt als Endpunkt aus, nämlich von der leiblichen Seite, die immer nur das ſinnliche Selbſtbewußtſein giebt, in ſo fern, als ſie iſolirt vorkommen kann, und ſezen wir ſie, in ſo fern ſie ein **Minimum** von eigentlich geiſtigem Gehalt des Selbſtbewußtſeins hat, und fragen dagegen nach dem **Maximum** der geiſtigen Thätigkeit, und betrachten dabei den eben im geiſtigen Gebiet aufgezeigten Gegenſaz, ſo enthält dieſes ebenfalls Störungen, aber ſie entſtehen davon, daß der geiſtigen Thätigkeit ein anderes, was ſie hemmt, gegenüber iſt; denn ohne daß etwas gegenüber wäre, könnte das unmittelbare Selbſtbewußtſein gar nicht ſein, es iſt daran gebunden; und ſo werden wir doch ſagen müſſen, das **Maximum** von geiſtigem Gehalt muß in einer Relation ſein, die über den Gegenſaz hinaus liegt. Was aber über den Gegenſaz hinaus liegt, iſt nur das, was wir in verſchiedenen Benennungen als das Abſolute, die höchſte Einheit, das höchſte Weſen bezeichnen; ſo iſt das unmittelbare Selbſtbe-

wußtſein, was in der Relation zu dieſem wäre, das **Maximum** des geiſtigen Gehaltes, und in ſeiner Iſolirtheit an und für ſich betrachtet aller Störung unfähig. Allein in einem wirklichen Moment iſt das eine ſo wenig iſolirt, wie das andere, und es iſt nur da als **Maximum** des geiſtigen Gehalts, wie das andere leibliche das **Minimum** davon iſt. In dieſer ganzen Mannigfaltigkeit, in dieſer Differenz und dem Zuſammenſein des **Minimum** und **Maximum**, iſt die Wirklichkeit des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins, wovon wir geſagt, daß es ſich an dieſem Orte befinde, und nun fragt es ſich, wie ſich zu dieſem die Kunſtthätigkeit verhalte.

Wenn wir nun das ſinnliche Selbſtbewußtſein und das ſich über allen Gegenſaz erhebende geiſtige Selbſtbewußtſein, worin das Abſolute enthalten iſt, ins Auge faſſen, ſo ſind es zwei entgegengeſezte Urtheile, durch welche man die Kunſt näher beſtimmt hat. Man hat Kunſt und Religion in unmittelbare Beziehung gebracht, und die Kunſtthätigkeit angeſehen als ganz der Religion angehörig; auf der andern Seite hat man ſie ganz zurükgedrängt auf das ſinnliche Element, als in ihrer Production auf die Befriedigung des ſinnlichen Elements Bedacht nehmend. Das erſte dieſer Urtheile würde allerdings der Kunſtthätigkeit eine der höchſten Stellen im menſchlichen Sein anweiſen und geſezgebende Autorität für alles aus dem höheren Selbſtbewußtſein Fließende. Das andere würde ſie ganz unter dasjenige zählen, was, genau genommen, nicht ſein ſollte. Denn, wenn wir die verſchiedenen menſchlichen Thätigkeiten nach ihrem ſittlichen Werthe näher betrachten, ſo iſt dies allgemein anerkannt in der Ethik, daß kein Moment blos auf ſinnliche Weiſe gefallen ſoll. Dieſe beiden ganz entgegengeſezten Anſichten ſtehen aber in Beziehung mit der Art, wie das unmittelbare Selbſtbewußtſein ſich uns manifeſtirt hat, in zwei Rükſichten. Daher fragt es ſich, wie es nun um die Wahrheit dieſer entgegengeſezten Anſichten ſtehe. Es iſt wahr, wenn ſich die eine die

andere ausſchließend ſezt, ſo ſcheint eine jede das Gebiet der Kunſt einzuengen, aber es giebt immer doch dabei eine Art und Weiſe, dies zu rechtfertigen. Denn wer die Kunſt auf das Sinnliche reducirt, muß doch zugeben, wie von jeher ein großer Theil der Kunſt der Religion gewidmet geweſen ſei; hier wird aber erwidert, dies ſei vorzüglich da geweſen, wo die Religion ſelbſt noch in Sinnlichkeit herabgedrükkt geweſen, wenn man aber auf einem reineren Zuſtande der Religion die Kunſt anwenden wolle, ſo ſei dies nur aus dem früheren herübergenommen, und gehöre eigentlich nicht mehr dahin; und ſo erſcheint dann das Gebiet der religiöſen Kunſt als auf einem Mißverſtändniß beruhend. Den Andern, welche die Kunſt ganz auf die Religion reduciren wollen, hält man eine Maſſe von Kunſtproductionen entgegen, die von einer ſo leichten Art ſind, daß man darin nichts von jener finden kann. Aber da geben jene zu, dieſe ſeien freilich im Dienſte der Sinnlichkeit, aber dies ſei nichts anderes, als das, was die alten Philoſophen mit dem Ausdrukk Schmeichelei bezeichneten, und eben dies ſei das Verderben der Kunſt; und dann führen ſie an, daß in dem religiöſen Gebiete die Geſeze der Kunſt am ſtrengſten auftreten, und auch daraus die Geſeze der Kunſt genommen werden, dagegen die ſinnlichen Kunſtwerke ſich an das Verderben der Kunſt anſchließen.

Stellt man dieſe Anſichten gegeneinander, ſo ſind beide im offenbarſten Widerſpruch. Wollen wir alſo einen Vergleich ſchließen und die Kunſtthätigkeit in beide theilen, ſo ſind wir in Gefahr, die Einheit der Kunſt nicht zu finden. Das iſt unleugbar, daß in beiden, wenn ſie excluſiv ſein wollen, eine Einſeitigkeit ſich findet. Wenn wir aber nicht blos auf vermittelnde Weiſe wollen zu Werke gehen, ſondern gründlicher das Verhältniß beſtimmen, ſo müſſen wir erſt die Frage feſtſtellen, was dieſen beiden entgegengeſezten Anſichten gemein iſt. Denn beide gehen doch davon aus, daß ſie die Kunſt in das Gebiet des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins ſezen. Hierbei müſſen wir aber

nicht vergeſſen, was wir ſchon in einer Beziehung feſtgeſtellt haben, daß die Kunſtthätigkeit, welche es in ihren Elementen mit Gedanken oder ſinnlichen Vorſtellungen zu thun hat, ſich verhält zu dem Denken und der Production von ſinnlichen Vorſtellungen, welche auf die Wiſſenſchaft im ſpekulativen Sinne, oder auf die Erfahrung zurükkgehen, wie das Beſtimmtſein durch das äußere Sein zur eigenen freien Productivität. Dieſes Verhältniß müſſen wir feſthalten, und fragen nun, anknüpfend an unſere frühere Vorausſezung, da wir der Kunſtthätigkeit keinen andern Ort haben anweiſen können, als denſelben, wo wir auch das unmittelbare Selbſtbewußtſein finden, wie verhält ſich beides zu einander. Wir müſſen hier alſo bei beiden davon ausgehen, daß wir dieſe Thätigkeit und Zuſtände auf das einzelne Leben beziehen; denn in dieſem iſt nur das unmittelbare Selbſtbewußtſein und die Kunſtthätigkeit. Wenn wir folglich das einzelne Leben betrachten in der Beziehung auf den Ort, in welchen wir unſern Gegenſtand geſtellt haben, nämlich immanente Thätigkeiten, die auf der Differenz beruhen, und wir fragen weiter, wie ſpricht ſich das einzelne Leben aus in ſeiner Differenz durch das unmittelbare Selbſtbewußtſein, ſo werden wir nicht anders ſagen können, als in ſeiner Beſtimmtheit durch das Sein, aber ſo, daß eben dieſe Beſtimmtheit, wenn wir ſie in mehrere zuſammenſtellen, auf der einen Seite denſelben Coefficienten hat, nämlich das Sein, auf der andern Seite für jeden einen andern, und daß ſie alſo der Ausdrukk der Beſtimmtheit des einzelnen Lebens iſt im Zuſammenſein mit demſelbigen Sein. Denn wenn wir auf das Höchſte zurükkgehen, ſo folgt, wenn nicht dieſe Form des Selbſtbewußtſeins, welche wir das religiöſe nennen, zuſammenträfe und daſſelbe ſagte mit dem Höchſten, welches wir vorausſezen müſſen in der ſpekulativen Richtung des Denkens, ſo wäre keine Wahrheit darin; dies geht aber darauf aus, das Seiende und Denkende in der höchſten Einheit zu ſezen, alſo iſt jeder ſolcher Moment die Beſtimmtheit des Selbſtbewußtſeins durch das Sein

aber in ſeiner Einzelheit. Sehen wir auf den andern Endpunkt, den Wechſel des ſinnlich Angenehmen und Unangenehmen, ſo iſt dies eben ſo die Beſtimmtheit des einzelnen Lebens, aber in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung durch das ebenfalls in der Form der ſinnlichen Erſcheinung ihn umgebende Sein, und alle Differenzen in dem Einzelnen, die unter denſelben Umſtänden eintreten in den Empfindungszuſtänden, ſind der Ausdruk dieſes äußern Wechſels. Was von den beiden Endpunkten gilt, wird auch von allem Dazwiſchenliegenden gelten. Wenden wir nun das hier an, was vorher in Erinnerung gebracht, ſo führt uns die Analogie darauf, daß die Kunſtthätigkeit eigentlich dieſelbe ſei, und zwar in allen den verſchiedenen Geſtaltungen von dem einen Endpunkt zum andern hin, nämlich freie Productivität, in der ſich das Selbſtbewußtſein ausſpricht, alſo nicht in der Beſtimmtheit durch das Sein. Es fragt ſich daher, wie kann nun beides an demſelben Ort von einander verſchieden ſein? — Wenn wir bei der Thätigkeit ſtehen bleiben, die das einzelne Leben in ſich ſelbſt vollbringt, ſo können wir nur unterſcheiden die beiden Formen der Receptivität und Spontaneität; die erſtere iſt die, durch anderes mit beſtimmt ſein, alſo die Beſtimmtheit durch das Sein, die andere die freie Productivität, obgleich auch durch das beſtimmt, worin ſie ſich ausdrükkt, aber mit einer mehr negativen Beſtimmtheit, und ſo bekommen wir auf dieſe Weiſe daſſelbe Verhältniß. Wollen wir alſo den Gegenſtand ganz ins Licht ſezen, ſo müſſen wir die Frage erörtern, wie ſich jenes beides verhalte, das unmittelbare Selbſtbewußtſein in ſeiner Form der Beſtimmtheit durch das Sein, und in Beziehung auf das Selbſtbewußtſein als freie Productivität, und zwar von einer Differenz, von der Einzelheit des Lebens aus? Wenn wir hier die Frage ſo ſtellen, kann das Selbſtbewußtſein in ſeiner höchſten Geiſtigkeit in dem Einzelnen eben ſo als ein Differentes geſezt ſein, wie das ſinnliche Selbſtbewußtſein in dem Einzelnen als different geſezt iſt, ſo werden wir in gewiſſer Beziehung die Frage

verneinen müſſen; denn das über dem Gegenſaz ſtehende kann auch unmöglich ein veränderliches ſein, ſonſt müßte es den Gegenſaz in ſich tragen. Eben ſo wenig kann es ein Veränderliches ſein, wenn wir daſſelbe von der Seite des Gedanken faſſen; denn verſchiedene Arten, das Abſolute, das über dem Gegenſaz ſtehende Sein zu faſſen, können nicht ſtattfinden; denn in dieſer Verſchiedenheit würde ein Gegenſaz ſein, und jeder von dieſen Gedanken von Gegenſäzen afficirt ſein. Wo ſich alſo eine ſolche Verſchiedenheit in den Gedanken manifeſtirt, ſo ſehen wir ſie als Täuſchung an, oder wir ſagen, ſolche Verſchiedenheiten ſind nicht im Gedanken ſelbſt, ſondern durch die unvermeidliche Art, wie dieſer ſich faßt in der Rede, bedingt, die ganz im Gegenſaze verweilt; aber wir ſchreiben ſie dann nur dem Aeußerlichen, nicht der Sache ſelbſt, zu. Dies müßte auch hier gelten; und ſo folgt, religiöſes Selbſtbewußtſein an und für ſich geht nicht von der Differenz aus, ſondern wir müſſen die Identität vorausſezen. Dies wäre auch vollkommen richtig, wenn wir es blos betrachten ſeinem innern Weſen nach; aber dann würden wir daſſelbe von dem ſinnlichen Selbſtbewußtſein auch ſagen müſſen. Jedoch haben wir es hier mit ſeiner zeitlichen Erſcheinung zu thun, und da iſt die Art und Weiſe des Hervortretens des religiöſen Selbſtbewußtſeins im Zeitlichen eben ſo beſtimmt ein Ausdrukk der Differenz. Denke ich zwei einzelne Menſchen ganz unter denſelben Umſtänden, und betrachte in dieſen beiden den Gehalt analoger religiöſer Momente, ſo muß dieſer daſſelbe ſein, und nehme ich noch die Totalität zuſammen, ſo wird dieſe auch daſſelbe ſein; aber betrachtet man ſie dagegen in einer Reihe von Momenten, und denkt ſie beide völlig unter denſelben Umſtänden, ſo liegt es in der unmittelbaren Beſtimmtheit der Vorſtellung von der Beſonderheit des einzelnen Lebens, daß wir ſagen müſſen, dieſe Reihen werden verſchieden ſein, wie es in dem einen ſtark hervortritt, ſo wird es in dem andern ſchwächer in, und umgekehrt. Worin liegt nun hier das unmittelbare

Selbstbewußtsein der Einzelnheit? Es liegt in dem Moment, in so fern ich ihn auf die Fortschreitung beziehe; denn in seinem innern Grunde ist es nicht ein Ausdrukk der Einzelheit, sondern des Menschen an sich. Da nun, wie vorher gesagt, die Einwendung, die sich machen läßt bei dem einen Endpunkte, auch in Beziehung auf den andern gilt, so liegt die Sache so: das begreifen wir unmittelbar, daß das sinnliche Afficirtsein der Einzelnen unter denselbigen Umständen nicht dasselbe ist; aber wenn wir die sinnlichen Eindrükke ihrer Art nach betrachten, so sind sie dieselben, und die Totalität ist also auch in allen dieselbe; die Differenz beruht auf der Fortschreitung. Auf etwas Allgemeines zurükkgeführt, stellt sich dies als etwas dar, was von selbst klar sein muß. Das einzelne Leben ist nur in der Form der Zeitlichkeit, d. h. in der Fortschreitung des Seins in Momenten, die verschieden sind; also kann auch die Einzelnheit nur sein in der Zeitlichkeit, und sich nur durch diese ausdrükken. Wenn wir nun die Kunstthätigkeit betrachten, so folgt, — nachdem wir festgestellt, daß das Heraustretende nicht eigentlich das ist, was wir suchen, sondern wir die innere Kunstthätigkeit in allen ihren verschiedenen Verzweigungen zu betrachten haben, — daß sie auch eine solche Fortschreitung ist, und also eben so etwas, wodurch sie das einzelne Leben in seiner Differenz erfaßt, und so erscheint sie gleichfalls als diesem Gebiete des unmittelbaren Selbstbewußtseins angehörig. Da nun aber die Differenz von dem, was wir bisher unter diesem Namen betrachtet haben, die ist, daß in jenem das einzelne Leben bestimmt ist durch das Sein, in diesem es sich in einer freien Productivität zeigt, so entsteht die Frage in Beziehung auf den Begriff, den wir suchen, ist nun jede freie Productivität, in der sich das einzelne Leben erfaßt, eine Kunstthätigkeit?

Indem wir diese Frage aufwerfen, können wir wohl kein besseres Verfahren einschlagen, als wenn wir von etwas ausgehn, was dieses auch ist, aber was wir am wenigsten möchten unter

den Begriff der Kunſtthätigkeit ſubſumiren. Es muß alſo eine freie Productivität ſein, welche ſo frei ſei, daß das einzelne Leben gar nicht durch das Sein beſtimmt iſt. Wir wollen das Sein als die Außenwelt ſezen und uns einen Zuſtand ſuchen, wo der Menſch nicht durch die Außenwelt beſtimmt wird, aber das einzelne Leben in einer freien Productivität begriffen iſt, jedoch ſo, daß wir die Kunſtthätigkeit von der Hand weiſen. Derjenige Zuſtand nun, wo der Menſch gänzlich verſchloſſen gegen die Außenwelt iſt, iſt der Schlaf, und es iſt ſo die Frage, ob es da eine freie Productivität von Gedanken und ſinnlichen Vorſtellungen giebt, und dieſe iſt allerdings der Traum. Da müßten wir alſo wohl zugeben, daß der Traum eine Kunſtthätigkeit iſt, allein dann bleibt noch unentſchieden, warum der Traum der Kunſtthätigkeit näher ſtehen ſollte, als etwa der Wiſſenſchaft. Indeß werden wir zugeben, daß wir in ihm dieſelben Elemente finden, wie bei der Kunſtthätigkeit, und wenn wir einen Grund angeben, warum wir dieſen nicht als Kunſtthätigkeit anſehen wollen, ſo werden wir dies nur finden in der Beſtimmtheit dieſes Zuſtandes, die eine andere iſt als dieſe Abgeſchloſſenheit von der Außenwelt. Fragt man, ließe ſich nicht aus manchen Träumen ein ſchönes Gemälde machen, ſo könnte dies der Fall ſein, wenn einer intereſſant träumt und dabei dieſe Richtung hat, ſchöne Geſtalten zu produciren auch im Traum; aber auf der andern Seite liegt eine Unmöglichkeit darin, daß man im Traume keine Momente fixiren kann. Eine Analogie aber werden wir zugeben müſſen, und wenn wir die Sache von einer andern Seite her anfangen und die Thätigkeit des Künſtlers bis in die erſten Regungen zurükk verfolgen, ſo ergiebt ſich, zur Thätigkeit des Künſtlers gehöre nicht blos das innere Bilden deſſen, was er äußerlich darſtellt, ſondern er muß innerlich viel mehr produciren, als er zur Darſtellung bringen kann. In dem Maaße, als der Künſtler dieſen Namen verdient, muß er immer innerlich bilden, das iſt ſein wahrer Normalzuſtand, nur wenn er im Leben oder

in Thätigkeit begriffen ist, so tritt dies zurück; aber dies sieht man nur als Sache der Noth an, und das innere Bilden vom Anfange des Kunstwerks an ist Hauptsache seines Lebens. Jedoch diese Bilder können nicht alle zum Vorschein kommen, und es treten nur als Kunstwerke diejenigen heraus, die die meiste Kraft haben; und wenn wir fragen, wie werden sich diejenigen verhalten, die die wenigste Kraft haben, so werden dies solche sein, die sich eben so wenig fixiren lassen als die Traumbilder, und dies ist das wachende Träumen des Künstlers, was aber eben nicht genug Kraft hat, ihn zur äußern Darstellung zu zwingen, sondern es bildet nur den dunkeln Hintergrund, aus welchem das klar hervortritt, was ihn zur äußern Production antreibt. So zeigt sich das, was wir am wenigsten als in dieses Gebiet hineingehörig betrachten konnten, als von derselben Art und in dasselbe Gebiet gehörig.

Unsere Säze aus der Ethik gaben der Kunstthätigkeit ihren Ort, die bisherigen dagegen sind aus der Psychologie; aber nur als klare und bestimmte Aufstellungen aus dem Gebiete der Erfahrung, und nicht also in streitigen Punkten dieser Wissenschaft beharrend. Wenn wir nun sahen, daß das Verhältniß der Kunstthätigkeit zu dem unmittelbaren Selbstbewußtsein könne kein anderes sein, als wie das des Hervorrufens sinnlicher Bilder und Anschauungen zu dem, was Erfahrung und Wissenschaft construirt, so konnte die Beantwortung der Frage, ob alles, was auf diese Weise entsteht, Kunst sei, bisher nur skeptisch gelöst werden, indem wir etwas zu finden suchten, was dem allgemeinen Charakter entspräche, ohne daß es doch einen Anspruch machte, Kunst zu sein. Daher muß nun die Kunst auch von dieser Seite bestimmt werden. Da der Traum, wie gesagt, ein solcher Zustand freier Thätigkeit ist, in welchem Gedanken und Bilder vorkommen, die mit dem Sein gar nichts zu schaffen haben, und doch der Traum deshalb noch keineswegs als ein Kunstwerk anzusehen ist, auf der andern Seite aber in dem Leben

des Künſtlers gleichfalls ſolche Gedanken und Bildererzeugungen ſtattfinden, welche, gleichſam den Grund bildend, woraus die eigentlichen beſtimmten Bilder hervorgehen, in großer Analogie mit dem Traume ſelbſt ſtehen; ſo iſt hier bei dem Traume ebenſowohl eine beſtimmte Analogie, wie auf der andern Seite eine beſtimmte Differenz. Daher müſſen wir nun auch ins Auge faſſen, worauf dieſe Differenz beruht. — Die Alten ſagten, im Traum habe jeder ſeine eigene Welt, aber der wache Zuſtand unterſcheide ſich dadurch, daß alle in einer gemeinſamen Welt lebten. In dieſer Entgegenſezung iſt allerdings etwas wahres, aber auch etwas ganz falſches. Es iſt unrichtig, zu ſagen, daß in dem Traume eine Welt ſei, zumal in dem griechiſchen κόσμος liegt ganz beſtimmt der Begriff der Ordnung, und dieſe iſt der Welt weſentlich, ſonſt wäre ſie ein Chaos, wenngleich dies bei uns nicht ſo darin liegt. Allein wenn auch nicht jedem ſeine eigene Welt beigelegt werden kann, ſo iſt allerdings dies wahr, daß jeder ſein eigenes habe. Ließe ſich dagegen denken, daß im Traume jeder in ſeiner eigenen Welt wäre, ſo würde der Traum auch eine Kunſtthätigkeit ſein. In einzelnen Fällen wohl, wo die gehörige Lebendigkeit da iſt, bleibt der Traum in einem ſtetigen Zuſammenhange, und da kann er wohl ein Kunſtwerk ſein aber doch ein Anſaz dazu, wie etwa das Urbild zu einem Drama; aber dann iſt eben die Abgeſchloſſenheit und in der Mannigfaltigkeit die Einheit dem Begriff der Welt analog. Fragen wir nun beſtimmter nach dieſem Princip der Differenz, demgemäß wir ſogar in dem Falle den Traum nicht ein Kunſtwerk nennen, wenn die gehörige Lebendigkeit da iſt, und in der Mannigfaltigkeit eine beſtimmte Einheit, ſo iſt zunächſt keine andere Differenz gegeben, als die in der Unmöglichkeit der äußern Darſtellung enthalten iſt, denn dieſe würde nur auf der Erinnerung im wachen Zuſtande beruhen, und ſie würde vorausſezen, was im Traume abſolut fehlt. Denn etwas ganz anderes wäre es, wenn ſich dies im wachen Zuſtande fortſezte und hier das Bild

bliebe. Sehen wir nun aber weiter, auf was für Künſte ſich dies erſtrekkt, daß hier der Traum als analog gelten kann, ſo iſt dem Traum ſchon zweierlei von uns beigelegt worden, nämlich daß er freie Gedanken und ſinnliche Vorſtellungen als Bilder erzeuge, alſo würde in ſofern ſeine Aehnlichkeit ſich über die redenden und bildenden Künſte ausbreiten. Darin aber liegt alles Weſentliche der Kunſt eingeſchloſſen, mit Ausnahme vielleicht der Muſik, dieſelbe rein an und für ſich betrachtet, denn Geſang eben ſo, wie Rede, könnte auch vorkommen im Traume. Da wir aber ſo alle weſentlichen Elemente der Kunſt haben, ſo werden wir auch dieſes Analoge als für das ganze Gebiet geltend anſehen können. Soll daher die Differenz noch beſtimmter angegeben werden, ſo iſt es nicht hinreichend, daß wir von dem Traume die wirkliche Ausführung ausſchließen, denn dies iſt hier nur ein nachfolgendes, da wir den Begriff der Kunſtthätigkeit ſchon in dem, was innerlich geſchieht, vorausgeſezt haben, ſondern es bedarf noch eines Urſprünglichern. Wenn wir nun das gewöhnliche Unſtäte betrachten, wie der Traum erſcheint, und die Verflüchtigung von allem Fixen, ſo fehlt dem Traum gerade der Begriff der Welt, Zuſammenhang, Ordnung und Maaß. Wo jedes Element rein für ſich iſt, da iſt offenbar keine Kunſt. Eben ſo iſt in dem Traum eigentlich keine Zeit vorhanden, und er iſt auch in ſofern ſeinem Weſen nach ordnungslos. Faſſen wir dieſe Differenz in dem Eigentlichſten und Innerlichſten auf, ſo fehlt dem Traum die Stetigkeit des Gegenſazes zwiſchen Beharrlichkeit und Wechſel. Wie oft kommt es vor, daß in dem Traum ſich entweder alles überhaupt oder doch theilweiſe verwandelt, d. h. es iſt kein Beharrliches darin, vielmehr iſt es ein rein Chaotiſches der Gedanken und Bildererzeugung, was ſich darin ausſpricht. Sobald wir uns dies Chaotiſche etwas geordnet denken, hört die Differenz auf und es tritt die Analogie ein. Dies iſt alſo das, was weſentlich zur Kunſt gehört, und was ſie von jenem unterſcheidet; und ſie fängt erſt da an, wo

in dieſem Prozeß der freien Gedanken- und Bilderzeugung Maaß und Ordnung ſtattfindet, und eine Einheit in der Mannigfaltigkeit auf eine beſtimmte Weiſe heraustritt. Verfolgen wir nun demgemäß hier die ſchon aufgeſtellte Analogie weiter und fragen, worin ſie beſtehe, ſo war, wie bereits gezeigt, der wirkliche Anfang eines jeden Kunſtwerks, oder das, was ihm zu Grunde liegt, wie z. B. bei dem Maler, ein inneres Bild, und je vollſtändiger dies der Künſtler in ſich trug, um ſo vollſtändiger war auch das Werk der äußern Ausführung. Eben ſo iſt gezeigt, daß der Künſtler immer bilde, und daß überwiegend in dieſer Thätigkeit eine Menge Bilder ihm durch den Sinn gingen, die nicht der Anfang eines Kunſtwerks würden, weil es ihnen an Klarheit und Anſchaulichkeit fehle. Denken wir uns dies eben ſo von dem Dichter, was hier ganz daſſelbe iſt, und verknüpfen dann beides zuſammen in einem, aber gleichfalls auf jener Stufe der Unvollkommenheit und des Verſchwindens, ſo iſt hierin die größte Analogie mit dem Traum gegeben, und es ſind, ſobald wir den Künſtler davon trennen, auch überhaupt hier Lebensmomente, welche, wiewohl im wachen Zuſtande, ſich auf das innigſte mit dem Traume berühren. Dieſe Momente ſind aber gar nichts willkührliches, ſo daß der Künſtler beliebig das äußere Leben könnte ruhen laſſen, um ſich der freien Productivität hinzugeben, ſondern es ſind im Gegentheil unwillkührliche Productionen, die hier auch unmittelbar in das Leben eintreten. Je mehr die andern das Leben conſtituirenden Thätigkeiten klar ſind, deſto dunkler bleiben jene innern Anſäze, je mehr aber das äußere Leben zurücktritt, deſto beſtimmter treten ſie hervor; dies iſt aber durchaus nicht abſichtlich, ſondern nur unwillkührlich. Fragen wir nun, wie unterſcheiden ſich hierbei die Anfänge der Kunſtwerke, ſo iſt ein ſolcher beſtimmt durch den innern Act, wodurch der Künſtler ein ſolches inneres Bild fixirt; da wird es nun ein willkührliches, und die Analogie mit dem Traume verſchwindet. Denn indem es fixirt wird, ſo wird ſein

Daſein ein vollkommen freier innerlicher Act, und erhält zugleich ſein eigenthümliches Maaß. In dem Verhältniß, als ein ſolches unwillkührliches Bild ſich dazu eignet, iſt ein ſolcher Act momentan; aber es kommt auch oft zu einer Art von Widerſtreit zwiſchen dieſem Unwillkührlichen und Innerlichen und dem Willensact des Künſtlers, durch den er es zu dem wirklichen Leben hervorzurufen beabſichtigt. Da iſt dann die innere Auffaſſung ſtatt eines momentanen Acts, vielmehr ein ſolcher Anfangspunkt, bei dem ſich der Künſtler abquälen und abmühen muß, und deſſen Feſtſtellung ſich in die Länge zieht, bis das Widerſtrebende beſiegt und das geworden iſt, als was der Künſtler es ahnet, denn mit einer bloßen Ahnung beginnt er hier, die in ſeinem innern Bilden noch nicht fixirt iſt. — Was hier in dem einen Falle das Momentane iſt, in dem andern dagegen in ſeinen Momenten auseinandertritt, iſt daſſelbe, wodurch ſich das Kunſtloſe von dem, was Kunſt wird, unterſcheidet, nur daß ſich hier beides noch deutlicher von einander ſondern läßt, indem jenes, um dieſes zu werden, erſt muß mit dem Maaße erfüllt und umgeſtaltet werden, um Princip der Kunſtthätigkeit werden zu können.

Ueberblikken wir nun von hier aus das, was wir auf die bisherige Weiſe errreicht haben, um den allgemeinen Begriff der Kunſt zu conſtruiren, ſo ſind es allerdings nur erſt Elemente dazu, wenn wir es alles zuſammenfaſſen. So ergab ſich: 1) wo Kunſt ſei, müſſe auch Gedanken- und Bildererzeugung ſein, anders giebt es kein Kunſtwerk; nur daß wir den Ausdrukk Bild hier in einem weitern Sinne nahmen für alles, was ſinnliche Anſchauung und Wahrheit hat, oder was ſinnliches Moment iſt; und zwar mußte es ein von dem Sein unabhängiges ſein, d. h. nicht etwas, wodurch wir, was iſt, bezeichnen und erfahren wollen, ſondern ein rein aus innerer Thätigkeit hervorgehendes. Daher konnte dieſe Thätigkeit nichts anders ſein, als das einzelne geiſtige Leben, was ſich ſelbſt als einzelnes in einem Momente ſezt, und in dem Heraustreten dieſes Moments ſich zu

erkennen giebt. Dies wäre aber nicht möglich, wenn nicht die Voraussezung wäre, daß die Gedanken- und Bildererzeugung zum Wesen des menschlichen Geistes gehöre. 2) In dieser Gedanken- und Bilderzeugung mußte auch, wo Kunst sein sollte, ein Maaß hinzukommen, und somit Bestimmtheit, und mit dieser Entgegensezung auch zugleich Einheit; denn sonst würde es nach allen übrigen Momenten verschwimmen und nicht fest sein; dieses aber tritt in das, was ein unwillkührliches Erzeugniß des Künstlers ist, nur hinein durch den Act der Besonnenheit, der jenes ergreift. Diesen Moment nun, welcher das Kunstlose zur Kunst macht, bezeichnen wir als das Eintreten der Besinnung. — Aber wenn wir nun fragen, wo hinein tritt diese, und wie bezeichnen wir jenes frühere, wo man sagen kann, es ist ganz identisch mit jenem Unwillkührlichen im wachen Zustande oder im Traume, was dem, wodurch die Thätigkeit Kunst wird, vorausgeht, so läßt sich sagen, Bilder sezen nothwendig den Organismus voraus, sie hängen mit unserer Sinnesthätigkeit zusammen, mögen es nun Gestalten oder Töne sein; eben so sezen auch die Gedanken den Organismus voraus, aber nur einen andern, nämlich den des Verstandes. Denken wir aber diesen Organismus in einer solchen Thätigkeit, so hat sie diesen nicht durch sich selbst, sondern es hängt diese Thätigkeit ab von einem höhern Impuls, der also Thätigkeit des Geistes ist auf diesen zwiefachen Organismus und in demselben, also eine Begeistung desselben. In diesen Momenten der Begeistung und Besonnenheit ist also der Begriff der Kunst enthalten, und wo diese beiden sind, da ist auch sie.

Es ist hier sogleich ein bestimmter Einwand zu beseitigen. Es giebt nämlich in der Kunst ein sehr umfassendes Gebiet, was wir als ein sehr untergeordnetes betrachtet haben, aber doch nicht ganz ausschließen dürfen, dies ist das der Nachahmung, und da könnte man fragen, ob dann, wenn die Kunstthätigkeit so gefaßt wird, wie wir eben thaten, nicht die Nachahmung aus der

Kunſt ausgeſchloſſen würde? denn der Nachahmung ſprechen wir gewöhnlich die Begeiſterung ab. Allein dies iſt nach dem Sinn unſres Ausdrukks nicht der Fall. Die Nachahmung erſcheint allerdings als etwas untergeordnetes, aber dem Weſen nach doch als daſſelbe. Denn ſehen wir auf die Hervorbringung von Kunſtwerken, die Nachahmungen ſind, ſo zeigt ſich hier bei dem Nachahmer dieſelbe Richtung auf dieſelbe beſtimmte Thätigkeit, dergleichen Bilder und Gedanken zu erzeugen, wie dort, ſonſt käme er gar nicht zu dieſem Willen; aber es iſt zugleich darin ein beſtimmter Mangel geſezt und dies iſt der Grund ſeines Anſchließens an ein Gegebenes; es iſt Begeiſtung und Beſonnenheit in ihm, aber die Productivität iſt nicht ſo eigenthümlich. Wenn aber hier von dem Nachahmer geredet wird, ſo iſt damit nicht der Abſchreiber oder Copiſt gemeint worden, ihre Thätigkeit iſt ganz von der Kunſt ausgeſchloſſen, und beruht auf mechaniſcher Auffaſſung. Dagegen wenn man in der Kunſt von einem Gemälde ſagt, daß es eine Nachahmung iſt, und nicht eine Copie, ſo iſt es ein Product deſſelben künſtleriſchen Moments, nur auf untergeordneter Stufe. — Dieſe weſentlichen Momente müſſen nun aber aus dem Begriffe der Kunſt ſelbſt abgeleitet werden.

Um dies noch von einer andern Seite zu erläutern, wollen wir ein Paar Kunſtgebiete betrachten, welche in der allgemeinen Theilung in redende und bildende Künſte nicht urſprünglich begriffen zu ſein ſcheinen, nämlich die Muſik und die Mimik. Die erſtere als die Kunſt der Töne haben wir ſchon durch eine Verallgemeinerung der Ausdrükke eingeordnet, aber die Mimik in ihrem weiteſten Sinne als die Kunſt, die ihre Werke in der äußern Beweglichkeit des Menſchen darſtellt, ſcheint nicht darin begriffen zu ſein. Fragen wir nun nach dem Urſprung derſelben, ſo iſt es eine allgemeine Erfahrung, daß in dem Menſchen, wenn er ſich in dem Zuſtande der Erregung befindet, Bewegungen entſtehen, als Zeichen und Zeugen jener innern Erregung ſelbſt. Unter dieſe Bewegungen kann man auch die Töne unterordnen,

welche auch nichts anderes als Bewegungen der Stimmwerkzeuge sind, obgleich man sie dann auch wieder unterscheidet. Offenbar ist, was so unmittelbar aus dem Zustande der innern Aufregung hervorgeht, eben so kunstlos wie der innere Gedanke eines Bildes in seinem Anfange, aber es werden daraus dann die Kunstwerke der Mimik und des Gesanges, und wenn wir die Art dieses Werden zu einer Kunst als dieselbe nachweisen können, dann haben wir erst alles erschöpft und die Untersuchung beendet. Jedoch werden wir auch nur dann erst den Begriff richtig gefaßt haben, wenn wir dies beides zusammennehmen, wie nämlich das, was Kunst wird, sowohl bei dem rein Innern, als auch bei diesem schon gleich äußerlichen Heraustreten sich von dem Kunstlosen unterscheidet.

Es könnte scheinen, diese Berücksichtigung der Mimik und Musik sei als etwas Aeußeres eine Verletzung des Weges unserer Untersuchung, weil wir dies schon von dem Gange derselben abgesondert haben. Allein das unwillkührliche und schlechthin kunstlose Heraustreten ist hier ein solches, daß das Aeußerliche und Innere nicht unterschieden werden kann, sondern beides eins ist. Die Bewegungen, in welche leidenschaftliche Zustände den Menschen versetzen, sind das Innere selbst, und es tritt hier nichts dazwischen, wodurch der leidenschaftliche Zustand von der Erscheinung getrennt werden könnte. Es soll auch hier nichts anderes gesucht werden, als wie sich das, was im Mimischen und Musikalischen künstlerisch ist, zu diesem Unwillkührlichen verhält. Hier gilt nun zunächst dieses: das Unwillkührliche, Pathematische, was nun aber eine Thätigkeit wird, ist zugleich ein Ungemessenes und Verworrenes. Dies sind aber alle leidenschaftlichen Bewegungen, eben so gut die der Freude und Lust, als der Unlust. Dasselbe gilt auch von den unwillkührlichen Tönen, die oft erst der Uebergang sind von dem völlig ungemessenen Laut in den Ton. Darum schließen wir dieses Ungemessene eben so davon aus, wie das Traumbild. Denken wir hingegen den Schauspieler, der die Leidenschaften darstellt, und den Musiker, der sie in Gesang

bringt, ſo findet hier durch die Momente der Kunſt ein beſtimmter Unterſchied ſtatt, ſo daß nun die Frage entſteht, geht eins aus dem andern hervor, oder iſt beides einander ganz fremd. Allerdings müſſen wir ſagen, der Schauſpieler ſoll gar nicht im Augenblikke der Darſtellung in Leidenſchaft ſein, ſonſt würde an ihm nur das Ungemeſſene und Kunſtloſe zur Erſcheinung kommen. Eben ſo wird auch der Muſiker in einem leidenſchaftlichen Zuſtande ſchwerlich zu einer Compoſition geeignet ſein, dieſer muß erſt aufgehört haben, und was Kunſt wird, knüpft ſich vielmehr an die Erinnerung dieſer Leidenſchaftlichkeit, als an dieſe ſelbſt an. Aber darin liegt nicht etwa zugleich die Nothwendigkeit, daß die der Leidenſchaft Fähigen der Kunſt unfähig wären, ſondern nur dies, daß der Moment der Leidenſchaft nicht der der Kunſt ſei. Betrachtet man, wie ſich Gebildete und Ungebildete im Zuſtande der Leidenſchaft gebehrden, ſo findet hier ein großer Unterſchied ſtatt, bei jenen iſt Annäherung an das Gebiet der Kunſt, das Verworrene hat ſich gelöſt und in das noch Unwillkührliche iſt eine Art von Maaß eingetreten. Aber es iſt dieſer Unterſchied in dem Moment der Leidenſchaft ganz unbewußt und ohne Abſicht, vielmehr hat er ſeinen Grund darin, daß das ἦθος auf einer andern Stufe der Bildung etwas Habituelles iſt, das auch unbewußt überall mitwirkt, ſelbſt da, wo ein Gegenſaz des Habituellen eintritt. Kunſt iſt dies noch nicht, aber eine Annäherung, die ihren Grund in einem größern Maaß von Beſonnenheit hat, ohne daß in dem Moment ſelbſt ein beſtimmter Act derſelben hervorträte, der eine Wirkung von den allgemeinen Zuſtänden wäre, in ſo fern Differenz in ihnen iſt. Soll nun dieſes beides, die leidenſchaftliche Erregung mit ihrem natürlichen, aber veredelten Ausdrukk als das eine und die mimiſche Kunſt der Darſtellung als das andere von einander unterſchieden werden, ſo iſt offenbar, die Leidenſchaftlichkeit muß aufgehört haben, damit ein mimiſches Kunſtwerk entſtehe, und es muß ein beſonderer, darauf gerichteter Act der Beſinnung eingetreten ſein; und

ſo wird nun ein inneres Bild von Bewegungen entſtehen, welche hernach äußerlich werden; und eben ſo wird auch in der Muſik eine innere Präexiſtenz einer Reihe von Tönen ſtattfinden, welche hernach äußerlich werden. — Wenn wir nun von einem Moment ausgingen, wo Inneres und Aeußeres daſſelbe war, ſo ſind wir hierdurch gegenwärtig zu einer Scheidung von beiden gekommen, welche aber nur durch das Aufhören des pathematiſchen Zuſtandes und das Eintreten der Beſinnung zu erkennen war; und wir haben nun von dieſem alſo Gefundenen die Anwendung zu machen.

Es iſt ſchon gezeigt, daß die Kunſt, unſerer Entwikkelung gemäß, überall aus zwei Elementen beſtehe, der Begeiſtung des Organismus in ſeinen verſchiedenen Functionen und der Beſinnung. Fragen wir nun, bei der Mimik ſtehen bleibend, welches iſt hier der Organismus, der begeiſtet wird, ſo iſt es das Syſtem der willkührlichen Bewegungen, und derjenige nur kann ein Mimiker ſein, in welchem dieſe Thätigkeit der willkührlichen Bewegungen als Ausdrukk des Innern in einem gewiſſen Grade vorherrſcht; denn dies iſt unter dem Ausdrukk der Begeiſtung immer zu verſtehen. Fehlt aber dieſes, ſo wird das Mimiſche immer nur auf der Stufe der Nachahmung ſtehen bleiben; und wenn wir uns Völker denken, oder geſellſchaftliche Kreiſe, als Theile dieſer Völker, in welchen das Syſtem dieſer Functionen des Organismus nur eine geringe Thätigkeit hat, ſo iſt bei ihnen auch eine Mimik unmöglich. So ſind z. B. die urſprünglichen Bewohner Nordamerika's, wie bekannt, der heftigſten leidenſchaftlichen Bewegungen fähig, die aber gar nicht im Organismus zur Erſcheinung kommen. Es mag nun von dem Willen ausgehen, oder ein Mangel von Erregſamkeit des Organismus ſein, ſo fehlt doch immer als erſtes Moment ſchon, daß dieſer Zuſtand der Begeiſtung des Organismus als Ausdrukk des Innern bei ihnen nicht habituell iſt; darſtellende Mimik kann alſo bei ihnen nicht ſein; Tanz wohl, aber dieſer iſt

von ganz anderer Art. Eben ſo kann aber auch dergleichen nicht hervorgehen aus einem geſellſchaftlichen Zuſtande, wo dies ſich auf dieſelbe Weiſe verhält, es ſei nun entſtanden, wie es wolle, und wenn man in eine ſolche Region das Kunſtgebiet hineintragen will, ſo erſcheint es als etwas ganz Willkührliches. Hier darf nur an die franzöſiſche Tragödie erinnert werden. Dieſe verweilt als Kunſtwerk in dem Gebiet der höchſten Stände; da iſt aber das Syſtem der freien Bewegungen faſt auf nichts gebracht, und es entſteht ſo in dieſen Tragödien eine willkührliche Darſtellung gewiſſer innerer Zuſtände, ohne allen Zuſammenhang mit dem, was kunſtlos in dieſem Stande erſcheint. Ueberhaupt, wenn wir uns das Kunſtloſe und das Künſtleriſche, wie es mit jenem doch zuſammenhängt, in ſeinem eigenthümlichen Character zuſammendenken, ſo wird dieſes Kunſtgebiet nur da ſein können, wo in dem ganz unwillkührlichen Leben ſchon ein ſich ausſprechendes Gebehrdenſpiel ſtattfindet; wo dies nicht iſt, da wird immer etwas Gemachtes, Gekünſteltes und Willkührliches da ſein, und das Künſtleriſche hat da nicht ſeinen Ort; der Unterſchied zwiſchen dem Künſtleriſchen und Kunſtloſen iſt nur der, daß in dem lezteren reine Identität zwiſchen dem innern Zuſtande und der äußern Darſtellung ſtattfindet, ſobald es aber Kunſt wird, ſcheidet ſich beides, indem die Beſinnung dazwiſchen tritt; und ſo muß auch die Darſtellung einer Reihe von Tönen und Bildern vorausgebildet ſein, aber beides iſt ein Product von beiden, es muß die Begeiſtung des Organismus zur Baſis haben und in ſeiner Beſonderheit ein Product der Beſinnung ſein. Dieſe beiden Elemente finden wir überall.

Obgleich wir hier etwas ſehr Bedeutendes gewonnen haben, nämlich Begeiſtung und Beſonnenheit für alle Kunſt, worin als Zweiheit ſchon ein Princip der Conſtruction enthalten iſt, ſo fehlt uns dennoch immer die eigentliche Einheit; denn wir ſind immer ſchon von einem Verſchiedenen ausgegangen, indem wir einzelne Functionen des Organismus in dem Zuſtande der Begeiſtung

betrachteten, und bei dem Hinzukommen der Beſinnung und in ihrem Scheiden des Inneren von dem Aeußeren auch das Hervortreten der Kunſtthätigkeit erkannten. Dieſe Einheit würde ſich auf unſerem Wege nur dadurch gewinnen laſſen, wenn wir den Begriff des Organismus, in dem weitern Sinne, worin wir ihn gebraucht, ſtatt einer Mannigfaltigkeit von Functionen, in eine Einheit zuſammenfaſſen könnten. Stellen wir die Aufgabe ſo, dann werden wir den Begriff des Organismus, ſo wie er gewöhnlich gefaßt wird, hier nicht gebrauchen können; gäbe es aber keinen andern als dieſen, ſo würden wir verſchiedenes davon ausnehmen müſſen, und ſo immer zu keiner Einheit gelangen. Es iſt offenbar, die bildenden Künſte arbeiten nicht blos für das Geſicht, ſondern das Innere, was wir als ein unmittelbares Product der innern Begeiſtung und Beſinnung ſezen, iſt ebenfalls ein inneres Sehen, ſo wie bei der Muſik ein inneres Hören, abgeſchloſſen in dieſer Productivität. Dies ſind nun zwei Functionen des Organismus, die zu dem Syſtem der Sinne gehören; aber ſie würden nicht alles aufnehmen können, was wir Kunſt nennen. Denn wir werden nicht ſagen können, daß die Poeſie in demſelben Sinne für das Gehör arbeite, wie die Muſik, ſondern die Hauptſache iſt etwas ganz anderes, und was man auf den Sinn des Gehörs bezieht, iſt nur etwas hinzugekommenes und untergeordnetes. Betrachten wir nun die übrigen Glieder in dem Syſtem der Sinne, ſo iſt nichts, was ein Kunſtgebiet conſtituiren könnte; denn für den Geruch, Geſchmack und Taſtſinn giebt es nichts, was ſich als Kunſt anſehen ließe. Zwar kann man in einem gewiſſen Sinne ſagen, die Sculptur unterſcheide ſich von der Malerei dadurch, daß die Sculptur zugleich für den Taſtſinn arbeite, die Malerei aber nur für das Auge; aber dies wäre doch nur das Untergeordnete dabei, eben ſo wie bei der Poeſie, daß ſie für das Gehör arbeitet. Alſo wären wir ſo auf einem ganz falſchen Wege, einmal, indem uns hier Theile der Kunſt entgingen, ſodann, indem wir

dies Gebiet nicht ausfüllen könnten; und es wäre unmöglich, auf ſolche Weiſe zu einer Einheit des Begriffes der Kunſt zu gelangen.

Es bedarf aber hier noch einer Unterſuchung, woher es komme, daß es für dieſe Sinne kein Kunſtgebiet gebe. Niemand wird ableugnen in Beziehung auf das, was wir eben ein inneres Sehen genannt haben, daß hier ein inneres Geſtaltenbilden möglich ſei, und daſſelbe gilt von dem Gehör, aber für ein inneres Riechen und Schmekken würde die Löſung dieſer Aufgabe niemand zu leiſten im Stande ſein. Dieſer Saz iſt allerdings längſt anerkannt, aber man hat ihn gewöhnlich ſo gefaßt, daß er keinen Aufſchluß für unſer Gebiet gab, indem man nur Geſicht und Gehör als deutliche, die übrigen Sinne als dunkle bezeichnete. Aber der Hauptunterſchied iſt hier dieſer, daß die einen gar keiner freien Thätigkeit fähig, ſondern vielmehr das Maximum der Paſſivität ſind, während jene einer Thätigkeit, die von innen ausgeht, fähig, und, ohne afficirt zu ſein, Geſtalten und Töne zu produciren im Stande ſind. Hieraus aber ergiebt ſich, daß wir ſtatt des allgemeinen Begriffes des Organismus der Sinne nur wieder das Syſtem der willkührlichen Bewegungen als den Gegenſtand der Begeiſtung aufſtellen müſſen, Geſicht und Gehör ſind nicht blos Mittel (media), wodurch wir aufnehmen, ſonſt würde es auch von ihnen aus keine Kunſt geben, ſondern ſie ſind zugleich Functionen willkührlicher Bewegungen, aber eben ſolcher, wodurch das Gebiet der Sinne ausgefüllt wird. Wenn dagegen den andern Sinnen ein Maximum von Paſſivität beigelegt ward, ſo iſt damit jedoch kein abſolutes gemeint, da es in dem Gebiete des Lebens nichts giebt ohne ein Minimum der Selbſtthätigkeit. Daß hier aber auch zugleich Selbſtthätigkeit iſt, geht daraus hervor, daß wir, in Gedanken vertieft, nichts ſchmecken; es gehört alſo eine Thätigkeit des Willens dazu, und eben ſo kann man unter den ſtärkſten Gerüchen ſein, ohne daß man riecht, wenn man die Aufmerkſamkeit nicht darauf richtet; aber weiter geht dieſe Richtung

nicht, nicht einmal in der Erinnerung können wir uns Gerüche wieder hervorrufen, da diese Sinne nicht von Innen in Bewegung gesezt werden können. Also ist alles, was in dem weitesten Sinne diesen beiden Organen angehört, unfähig, in die Kunstthätigkeit einzugehen, in sofern es nicht in seiner Art ist, durch den Willen in die ihm eigenthümliche Bewegung versezt werden zu können. Dagegen ein Künstler sieht sein Bild nicht erst äußerlich, oder hört erst in der Musik, wenn er äußerlich das Einzelne ausspricht, sondern es ist ein innerlich Gehörtes, nach welchem er auch die äußerlichen Fehler desselben sogleich fühlt; und eben so hat der Dichter sein Gedicht schon innerlich gehört, wenn er es ausspricht.

Was ist nun aber das ganze System von diesem, dem Willen unterworfenen Organismus, so daß er nicht ohne den Willen in Bewegung gesezt werden kann? — Bleiben wir bei dem, unmittelbar Leiblichen stehen, so ist die Oberfläche des Menschen in ihrer Beweglichkeit durch den Willen, indem sie den innern Zustand des Menschen darstellt, und so ein Bild wird von dem Wechselnden in seinem unmittelbaren Selbstbewußtsein, das Fundament der mimischen Kunst. Das Sehen, indem es als das Vermögen von Innen heraus, Gestalten hervorzubringen, seine eigenthümliche Productivität hat, ist das Fundament der bildenden Kunst; und eben so das Vermögen, Töne innerlich hervorzubringen, reine und artikulirte, ist das Fundament der Musik auf der einen Seite, und des Musikalischen in der Poesie auf der andern. Aber wo erlangen wir, wenn wir hierbei stehen bleiben wollen, das, was das Wesentliche in der Poesie, und das, was das eigentlich Künstlerische in der Architectur ist? Das erste müssen wir verstehen, bei dem andern ist es aber noch zweifelhaft, ob es nämlich in der Architectur etwas Künstlerisches giebt; denn das Gebiet der Architectur ist ein beschränktes, und da scheint doch der Ausdruk, bei dem wir stehen bleiben, nämlich der zu begeistende Organismus sei das System der willkühr-

lichen Bewegungen, ſchwerlich zu genügen. Beide ſind gleichſam äußerſtes Ende. Es iſt ſchon bemerkt, daß es zweifelhaft ſei, ob die Architectur zur Kunſt gehöre, oder ob blos Kunſt an ihr ſei. Wenn ich ſie aber der Poeſie als äußerſtes Ende gegenüber ſtelle, ſo meine ich etwas anderes. Nämlich, wenn wir die Poeſie auch unter das leztgeſagte bringen wollen, ſo ſind auch da willkührliche Bewegungen, aber nur der Gedanken; eben ſo ſind auch in der Architectur willkührliche Bewegungen, aber ſolche, die ſich vom Aeußerlichen nicht trennen laſſen; es iſt die Wirkung des Menſchen auf die Maſſe, welche aber noch nicht da iſt, bis daran gearbeitet wird. In dieſem Sinne aber ſind beide die äußerſten Enden, und dieſe müſſen wir auch noch unter die Formel zu bringen ſuchen, um ſicher zu ſein, das Rechte gefunden zu haben.

Vergleichen wir ſie beide mit den andern Gebieten, und fragen zunächſt nach dem Verhältniß zwiſchen Architectur und Sculptur, die in gewiſſem Sinne ein gemeinſames Gebiet haben, ſo werden hier Geſtalten nicht blos für das Auge, ſondern ſolide Geſtaltungen hervorgebracht, aber der Unterſchied liegt gleich darin, daß es die Sculptur mit organiſchen Ganzen, die Architectur aber mit anorganiſchen Ganzen zu thun hat. So finden wir auch bei Betrachtung des Verhältniſſes der Poeſie zu den bildenden Künſten eine gewiſſe Zuſammengehörigkeit. Wenn wir ein Gedicht von größerem Umfange betrachten, wo alſo auch eine Mannigfaltigkeit von Individualitäten vorkommt, und wir finden nicht einen Moment, der zugleich pittoresk wäre, d. h. zu einem Gemälde dienen könnte, ſo erſcheint dies als ein Mangel, wie auf der andern Seite immer die Malerei und Sculptur ſich eben ſo an das in der Poeſie, als an das im Leben und in der Geſchichte Gegebene gehalten haben. Dies deutet darauf hin, daß die Gedankenbewegung in der Poeſie es auch mit einer Geſtaltenbildung zu thun hat, indem ſie den Stoff hervorbringt für Künſte, die offenbar nichts anderes als dieſes wollen. In ſofern ſind

hier die willkührlichen Bewegungen der Gedanken Bewegungen nach der Geſtaltenbildung hin, wo die Gedanken auch wollen ein einzelnes beſondere werden; während dagegen die willkührlichen Bewegungen der Gedanken in der Speculation, wo der Gedanke etwas zu werden ſucht, was dem Sein identiſch iſt, immer Bewegungen nach der Formel, dem allgemeinen Ausdruk, und nach dem Allgemeinen ſelbſt hin ſind, was nicht einzelne Geſtaltung iſt, ſondern eine Menge Geſtalten, verſchiedenes Beſondere in ſich ſchließt; und ſo iſt in der That die Bewegung der Gedanken auch eine geſtalthervorbringende und eben ſo eine Mannigfaltigkeit von Einzelnen und eine Einheit darin; ſo haben wir allerdings auch eine Analogie zwiſchen Malerei und Poeſie. Richten wir dagegen unſern Blik auf die Architectur und nehmen jenen Gegenſaz auf zwiſchen der organiſchen und anorganiſchen Geſtaltenbildung und fragen, woher wir denn dieſe Geſtalten eigentlich haben, ſo werden wir, wenn wir alles das hinwegnehmen, was der Menſch von dieſer Art gemacht hat, auf zweierlei kommen, was aber ebenfalls mit dem Leben, nur in einem ganz andern Sinne, nämlich mit dem kosmiſchen Leben, zuſammenhängt. Die Geſtaltenbildung, die mit der Kugel zuſammenhängt, als das eine, iſt das eigentlich Weltkörper Bildende und der allgemeine Typus für alle Entwikkelung von Innen heraus auf dieſem Gebiete; die andere Geſtaltung aber iſt die des geradlinigen Soliden, und dieſe finden wir auf einer untergeordneten Stufe. So wie wir nämlich in das Innere der ſoliden Erdmaſſe eindringen, ſo finden wir die Cryſtalliſation und dazu die ſäulen- und plattenförmige Geſtaltung, die der Typus iſt für alles Prismatiſche. Da werden wir ebenfalls einen Typus für die Architectur anerkennen müſſen, ſo wie in dem Organiſchen und beſonders in dem Animaliſchen und Menſchlichen der Typus für die Sculptur liegt. Dieſes alles läßt ſich aber nur dadurch zuſammenfaſſen, daß wir eine Stufe höher hinaufſteigen. Wir haben nämlich ſchon früher die Kunſt als freie

Productivität gefunden, wie wir zugleich eine gebundene haben, worin ſich der Geiſt des Menſchen mehr receptiv verhält, und durch ein gegebenes Sein beſtimmt iſt. Dies muß auch von dieſen beiden Zweigen derſelben gelten. Wenn wir von der Poeſie anfangen und ſagen, dieſe iſt eine freie Productivität des Gedanken zu dem Einzelnen hin, ſo iſt dieſes doch immer eine Bewegung von dem Allgemeinen aus; wenn wir aber fragen, wie wir dies alles zu Stande bringen aus Erfahrung, ſo geſchieht dies auf ähnliche Art; denn wenn ſich nicht zugleich die Seele, indem ſie einen Gegenſtand aufnimmt, nach dem Einzelnen hinbewegt und dieſes ſich vereinigt, ſo kann kein Sinneseindruck als Vorſtellung in das Bewußtſein treten. Von dieſem Geſichtspunkt aus erſcheint offenbar hier alles Verſchiedene als ſich zu Einem zuſammenziehend. Der Menſch im lebendigen Verkehr mit der Welt muß immer in dieſer untergeordneten Productivität der Gedankenbewegung gedacht werden, immer beſtimmt durch das Sein, aber auch immer es fixiren wollend, da der Geiſt ſich ſelbſt immer als Sein durch das Sein beſtimmt ſezt. Was nun im Leben nach allen Seiten hin auf ſolche Weiſe gebunden iſt, daß die Productivität auffaſſend ſich zeigt, das wird in der Kunſt freie Productivität. Wenn nun jemand die Frage aufwürfe, worin die Berechtigung liege, daß dieſelben Bewegungen und innern Thätigkeiten des Menſchen, die ihm die Wahrheit geben, und in denen er ſich in ihr bindet, wollen freie ſein und ſich rein in ihnen ſelbſt bewegen, ſo ſcheint dies nicht anders ſein zu können, als auf Koſten der Wahrheit, und in dieſer Gegeneinanderſtellung gelangt man zu der Anſicht, die unter den Neuern beſonders von Schiller hervorgehoben iſt, „daß die Kunſt als freies Spiel dem Ernſt gegenüber ſtehe.“ Es iſt aber dabei zugleich noch eine anderweitige Berechtigung nachzuweiſen, gegen die Forderung gewiſſer Moraliſten, daß, eben weil es keine Wahrheit ſei und sein nur ein Spiel, der Menſch ſeine Zeit nicht dazu anwenden ſolle, da er immer etwas auf dem Gebiet der

Wahrheit zu thun habe. So könnte einer dann ſagen, die mechaniſche Beſchäftigung ſei etwas reelleres als dieſes leere Spiel, denn ſie thue etwas zu der Gewalt des Menſchen hinzu über die Dinge im menſchlichen Leben, während jenes eine Form unſerer Thätigkeit, die nur in ihrer Gebundenheit die Wahrheit in ſich halte, zu einem bloßen Schein mache. Dieſer Character einer ethiſchen Conſtruction hat ſich am ſtärkſten ausgeſprochen in dem Fichteſchen Syſtem. Fichte hat ſich ſelbſt dadurch gebunden, daß er der Kunſt einen pädagogiſchen Ort anwies; denn ihm iſt ſie nur da, den äſthetiſchen Sinn zu bilden, und nur in dieſer pädagogiſchen Wirkſamkeit, den Menſchen zu dem Ideal zu erziehen, läßt er die Kunſt gelten. Wenn man jedoch die Sache genauer betrachtet, ſo ſieht man wieder keinen rechten Unterſchied zwiſchen dem äſthetiſchen Sinn und der Kunſt ſelbſt. Indeß, dieſes nachzuweiſen, gehört zu einer andern Aufgabe, die wir uns geſtellt haben, nämliche das Pathematiſche und Thätige zu vereinigen. Fragen wir nun, wie es mit dem Gegenſaz ſtehe, daß nur die gebundene Thätigkeit die Wahrheit enthalte, und daß die freie Thätigkeit in der Kunſt dagegen ſich zu jener wie ein Spiel verhalte, ſo beruht dieſe Behauptung auf einer ſehr allgemeinen Anſicht, die uns in die Mitte der Spekulation hineinführt, ſo daß wir nur da den Schlüſſel dazu finden können.

Es kann wohl nicht ſtreitig ſein, daß der Gegenſaz zwiſchen Productivität und Receptivität nur ein relativer ſei, weil der Menſch und überhaupt das Lebendige nie in einer abſoluten Paſſivität ſein können, ſondern bei dem Aufnehmen von etwas iſt man auch thätig; aber freilich eine ſolche Thätigkeit iſt ſchon ſehr untergeordnet im Vergleich mit einer von Innen frei heraus ſich entwikkelnden. Faſſen wir nun empiriſch Geſtalten auf, ſo giebt es zwei Anſichten über die Art, wie dies geſchehe, die eine ſich der Annahme einer abſoluten Paſſivität möglichſt nähernd, die andere ſich davon entfernend. Iſt jene als ſolche erkannt, ſo muß man ſie nothwendig fallen laſſen, denn es verträgt ſich abſolute Paſſivität

mit dem Begriff des Lebens nicht. Denken wir uns den Menſchen als Geſtalten auffaſſend mit dem Auge und ſo, daß die Geſtalt erſt gegeben wird mit dem, was den Eindrukk auf die Sinne macht, ſo überſieht man immer etwas weſentliches. Wenn nämlich der Sinn geöffnet iſt, ſo iſt er auch zugleich erfüllt und ſo, daß dieſe Erfüllung eigentlich Eines bildet. Man ſieht alles auf einer Fläche und dieſe iſt auch erfüllt, da immer etwas den Hintergrund bildet. Dieſes Sehen iſt das urſprüngliche, das andere wird erſt durch die Uebung. So iſt es auch offenbar, daß Kinder, um hier das urſprüngliche zu ergreifen, erſt allmälig die Entfernung und Tiefe unterſcheiden lernen, indem ſie alles auf einer Ebene ſehen. Daher fragt es ſich, wie kommen wir nun zu der Sonderung der einzelnen Geſtalten auf urſprüngliche Weiſe. Entweder iſt der Menſch in dieſer Beziehung rein Null und kann nur aufnehmen, was ihm gegeben iſt, und die Geſtalten an und für ſich werden ihm erſt durch Aufnehmen, oder er trägt die Typen der Geſtalten ſchon in ſich, und es iſt in der Auffaſſung ein Zuſammenſein deſſen, was in ihm iſt und heraus will, und deſſen, was in ihn eindringt. Jenes iſt die Anſicht, welche die Richtung auf das Wiſſen aufhebt; denn ſo wie man ſich in dem erſteren Falle der Vorausſezung einer ſolchen Nullität des Menſchen nähert, ſo hat man gegen die Skepſis ſchon ein verlornes Spiel; dagegen bringt erſt dies in den Act des Aufnehmens die Sicherheit der Ueberzeugung und die Objectivität der Wahrheit, daß die Identität zwiſchen den allgemeinen Geſezen des Seins und den allgemeinen Formen des Denkens eine abſolute iſt, ſo daß der Menſch für das, was er in ſich trägt als Productivität, etwas im Sein findet, denn dieſe Beſtätigung giebt ihm erſt die Sicherheit der Welt. Von allen, die etwas geleiſtet auf dem Gebiete des Wiſſens nach der Seite der Speculation hin, iſt dies auch immer erkannt und ausgeſprochen worden unter verſchiedenen Formen, und es iſt in der That gar keine Philoſophie möglich, wenn man nicht von dieſem Punkte

ausgeht. Stellen wir hier nun aber zweierlei einander gegenüber, die Wirkung auf die menſchlichen Sinne von Außen her, und die Formen, unter denen allein der Geiſt auffaſſen und produciren kann, ſo ſind wir ſchon in einem Gebiet des Gegenſazes, und es wird nothwendig, noch zu der abſoluten Identität von beiden, als der Begründung dieſes Verhältniſſes, hinaufzuſteigen. Indeß wir brauchen hier nicht ſo weit zu gehen, ſondern wir können vielmehr bei dieſem Gegenſaze ſtehen bleiben. Dann werden wir ſagen müſſen, daß der Geiſt immer productiv iſt, indem ſein Leben vom erſten Anfange an auf dieſes Geſtaltenbilden gerichtet iſt, und die innern Bewegungen des Gedanken in den beiden entgegengeſezten Richtungen von dem Beſondern zum Allgemeinen und von dem Allgemeinen zu dem Beſondern begriffen ſind; in dieſer Productivität wird er nun von dem, was ihn umgiebt, ergriffen und dadurch ſeine Productivität gebunden, dies iſt der Zuſtand der Receptivität. Haben wir nun die Erfahrung, die wir auch als eine ziemlich allgemeine faſſen müſſen, daß die Form dem Menſchen erſt mit dem Stoffe gegeben wird, und ſehen wir die Möglichkeit dieſer Anſicht darin, daß die receptive Thätigkeit keine unmittelbar bewußte iſt, ſo gehört zur Vollſtändigkeit des Selbſtbewußtſeins, daß die Productivität eine freie werde, damit wir von der Täuſchung loskommen, als wenn wir die Geſtalt und die Form nur mit dem Stoff empfingen. So haben wir unmittelbar, was oben apagogiſch gefunden ward, daß die Kunſtthätigkeit in das Gebiet des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins gehöre, alſo die Geſtalten dem Geiſte angehören, und die Zuſammenſtimmung deſſen, was er producirt und in ſich trägt, und was ihm gegeben, eigentlich die Wahrheit iſt. Sagt man aber auf der andern Seite, die Kunſtthätigkeit iſt Nachahmung der Natur, ſo gehört dieſes jener ſkeptiſchen Anſicht an, die alles nur als gegeben anſieht, und die Kunſtthätigkeit nur ſo erklären kann; aber es läßt ſich dieſer Anſicht ſogleich wieder die gegenüber ſtellen, daß die Auffaſſung der Natur die

Nachbildung der urſprünglichen Productivität der Kunſt ſei, und ſo ſehen wir leicht, welchem Princip jede dieſer Anſichten angehört. — Wenn man dann die Kunſtthätigkeit als Spiel, und die übrige Auffaſſung und Gedankenbildung als Ernſt betrachtet, wie Schiller, ſo iſt dies auch eine unhaltbare und ſehr einſeitige Auffaſſung, aber es iſt offenbar, von welchem Standpunkt ſie genommen. Für die Menſchen, in ſofern ſie ein Geſammtleben bilden, iſt das Geſchäftige der eigentliche Ernſt, aber dies iſt doch nur der Fall, in ſofern ſich der Menſch auf einen untergeordneten Standpunkt ſtellt, denn von einem höhern Standpunkt aus iſt es hier nicht der Ernſt, ſondern es iſt die Sache der Noth; dann aber haben wir für das andere auch einen andern Standpunkt, und das Spiel erſcheint um ſo geringfügiger und das Weſen der Sache durchaus nicht ergreifend. Iſt nun Kunſtthätigkeit erſt die Vollendung des Selbſtbewußtſeins, ſo muß ſie auch allen gemein ſein, ſonſt hätte der eine ein vollſtändiges Selbſtbewußtſein, der andere nicht; und ſo zeigt ſich, mit welcher Nothwendigkeit wir jene kunſtloſe Thätigkeit, welche nur als Analogie der Kunſt gilt, von dem Traum an bis zu allen den Zuſtänden, welche zu wirklichen Kunſtwerken werden, aufſtellen mußten. Faſſen wir dies in ſeiner Vollſtändigkeit, ſo werden wir auch die andere Aufgabe, die beiden Haupt-Anſichten der Kunſtthätigkeit, wonach ſie entweder nur als aufnehmend oder als producirend zu betrachten ſei, als weſentlich einander vorausſezend und ſich gegenſeitig poſtulirend auffinden können.

Es giebt gar nichts, was in unſerm geiſtigen Leben vorkommt, wo wir nicht immer zurükkgeführt würden auf den Zuſammenhang des Geiſtes in der Erſcheinung des einzelnen Lebens mit der materiellen Welt. Dieſe beiden Factoren, der eine das Weſen des Geiſtes als ſolchen, der andere die materielle Welt, in die er geſtellt iſt, ſind in allen zuſammen, nur in verſchiedenem Verhältniß. Dabei ſind nun folgende Differenzen: Auf der einen Seite ſagt man, die Dinge oder die Wirkſamkeit

der materiellen Welt auf das einzelne Leben des Menschen bestimme ganz und gar seine geistige Thätigkeit, so erscheint der Geist dann als das Secundaire, und der Schlüssel zu seinem Sein ist immer der, es zu betrachten als ein so Gewordensein durch äußere Einwirkungen. Dem steht nun die Behauptung gegenüber, der Geist mache die Dinge, d. h. es sei für den Geist nichts anderes, als was er selbst für sich seiend seze, und indem er auf diese Gegenstände seine Wirksamkeit richtet, so erscheint er in seinem ganzen Lebensgebiet allein herrschend und productiv, indem das Sein nicht erst bestimmt wird in dem Wirken auf die Dinge, sondern diese auch in der Art, wie er sie auffaßt, seine Producte sind. Jene Ansicht nennt man gewöhnlich die materielle, diese die ideelle. Beide einander gegenüber gestellt erscheinen offenbar als einseitig, und in consequenter Durchführung bei einer jeden treten nothwendig Hindernisse hervor, woran sie sich stößt, und welche nur gewaltsam aus dem Wege geräumt werden können. Die erste findet ein Hinderniß an dem Bewußtsein der Freiheit; so wie diese in dem gemeinen Leben vorkommt, ist sie nichts anderes, als die Negation davon, daß die ersten Anfänge einer Reihe geistiger Thätigkeiten von Außen bestimmt werden; denn die positive Seite des Begriffs ist in der Masse nicht so bewußt, wie die negative. Die andere Ansicht hat ihr Hinderniß darin, daß sich jeder der Unmöglichkeit bewußt ist, die Außenwelt sich anders vorzustellen, als sie da ist, sich also seiner Thätigkeit als gebunden bewußt ist. So stehen beide Ansichten gegen einander. Leicht aber würde man sich geneigt fühlen, wenn auch nicht auf dem spekulativen Standpunkte sich ausgleichend, beide für richtig zu halten, wenn sie das Hinderniß in sich aufnehmen könnten, so daß die materielle genügte, wenn sie das Bewußtsein der Freiheit in sich aufnähme, und die ideelle, wenn sie das Bewußtsein jener Gebundenheit von Außen her in sich trüge. Indeß, wenn man auf diesem Wege ausgleichen wollte, so wäre das ein Unendliches, denn es gäbe hier eine

unendliche Menge von Werthen, die aber alle nur approximativ wären. Nun giebt es aber noch eine dritte Ansicht, die so alt ist, als das spekulative Denken überhaupt, aber in verschiedenen Formen, dies ist diese, daß beides, worin diese Hindernisse liegen, von einem und demselben herstamme, nämlich, daß das Bewußtsein der Freiheit von dem Wesen des Geistes, in sofern er ein Thätiges ist, herrühre, und die Gewalt der Dinge von eben demselben her sei. Nun ist aber dieses, da es so entgegengesezte Grenzen und Endpunkte sind, anzusehen als der höchste Gegensaz durch das ganze Sein hindurch, und die Ansicht besteht wesentlich darin, daß der höchste Gegensaz und daher auch alle von Einem herrühren. Faßt man den Gegensaz so als aus diesem Einen hervorgegangen, daß in jedem von diesen beiden Gliedern eine Thätigkeit ist auf das andere, aber auch zugleich in dem andern etwas, was seine Thätigkeit hemmt, und also als das Ursprüngliche darin gesezt ist, so wird dann auch alles, was als einzelner Moment des geistigen Lebens darin vorkommt, aus beiden zusammengesezt sein, aber nur auf die verschiedenste Weise. Von hier aus die beiden entgegengesezten Ansichten betrachtet und in dieser Beziehung ausgedrükkt, hat so die Ansicht, daß der Geist in allen Momenten bedingt sei durch die Außenwelt, ihre volle Wahrheit darin, daß das einzelne Leben, worin der Geist erscheint, die Bedingung seines Daseins in den Thätigkeiten der Außenwelt habe, den lebendigen Kräften der Welt; denn so erscheint uns die Organisation, als alle die Kräfte, die wir dem Sein außer uns beilegen, in sich schließend, auf eine eigenthümliche Weise gebunden, und in der Organisation liegt so die Zeugungskraft, aus der erst jedes geistige Leben hervorgeht; da nun dieses der schlechthinnige Anfangspunkt ist, so hängt in dieser Beziehung der einzelne Geist von jenem ab. Die andere Ansicht dagegen, daß der Geist die Außenwelt auch in sofern, als sie ihn selbst zu bestimmen scheint, sich doch vorher selbst gesezt hat, findet ihre volle Wahrheit darin, daß wir keine Ein-

wirkung der Dinge auf unſer Einzelleben kennen, ausgenommen, in ſofern ſie erſt Bewußtſein geworden ſind, das Bewußtſein aber iſt doch das dem Geiſte Eigenthümliche, und nach deſſen Geſezen allein hat er die Außenwelt. Beide Anſichten erſcheinen ſo als vollkommen wahr und der Gegenſaz aufgehoben, aber in verſchiedener Beziehung; denn die eine muß zugeben, daß das Sein jeder einzelnen Erſcheinung des Geiſtes abhängig iſt von einem Naturprozeß, der über ſein Bewußtſein hinausgeht, nämlich die Zeugung; und die andere hat ihre vollkommene Wahrheit darin, daß ſie, ſich auf den nächſten Punkt ſtellend, dies zugiebt, aber von dem nun Gewordenen, als dem Geiſt, behauptet, daß ihm nichts begegnen könne und werde, als was in den Geſezen des Bewußtſeins beruhe, welche die Einwirkung der Dinge auf ihn beſtimmen, daß aber dieſe Beſtimmung nicht von dem einzelnen Geiſt ausgehe, ſondern vom allgemeinen Geiſtigen, da die Geſeze des Bewußtſeins für alle dieſelben ſeien.

Fragen wir hier nun aber nach der Wahrheit ſelbſt, ſo beſteht ſie darin, daß die Außenwelt wirklich ſo da iſt, wie wir ſie vorausſezen, und eben ſo darin, daß das, was wir in dem Außer uns hervorbringen, wirklich ſo wird, wie wir es gedacht haben. Dazu gehören nun auch die Geſeze des Seins, nach welchen wir alles im Bewußtſein aufnehmen, und was hier die Bedingung der Wahrheit iſt, iſt die Identität der Geſeze des Seins und des Bewußtſeins. Was alſo der einzelne Geiſt in ſich trägt, und was unmittelbar als ſein Lebensmoment vorkommt in ſeinem in die Welt geſezt ſein, das iſt immer zuerſt Bewußtſein, Bewußtſein von ſich, ſo wie von einem Außer ihm und von den Relationen zwiſchen beiden. Es beruht alſo alle Wahrheit darauf, daß das Denken in dem weiteſten Sinne der Ausdruk des Seins iſt für den Geiſt, und eben ſo das Sein die Darſtellung des Denkens für den Geiſt, d. h. daß beides auf dieſelbe Weiſe jedes nach ſeiner Natur für das andere iſt, und dies iſt daſſelbe, was wir für den allgemeinen Ausdruk jener

dritten Anſicht geſezt haben. Denn indem jedes von demſelbigen Einen her iſt, will es dieſes ganz und ſucht alſo das andere. — Betrachten wir dem gemäß noch einmal das einzelne Leben, wie es gegründet iſt im Materiellen, ſo können wir nicht, wie auf der andern Seite, ſo unbedingt von dem Geiſt an ſich und von dem Sein an ſich reden, ſondern wir ſind ſogleich an das gewieſen, was für uns nur iſt, das iſt das irdiſche Sein, unſern Weltkörper dazu genommen, und was ſich auf ihn bezieht; von allem materiellen Sein, was nicht zur Erde gehört, wiſſen wir auch gar nichts. Dabei müſſen wir ſtehen bleiben. So wollen wir uns nun die Anſchauung vom Leben an der Erde entwikkeln, nämlich von ihrer Thätigkeit, als in der Einheit ihres Weſens begründet. Was ſich als einzelnes Sein ſondert, iſt ein Product von der Einheit des Lebens im Zuſammenſein mit dem kosmiſchen Leben. Das niedrigſte Gebiet iſt das vegetabiliſche Leben, da alles Niedrigere um die Erdmaſſe ſelbſt iſt. Auch die animaliſche Organiſation iſt ein Erzeugniß vom Leben der Erde, wie ſie relativ ſelbſtſtändig iſt, aber freilich nur in ihrem Zuſammenſein mit der Atmoſphäre und dem nächſten Syſtem des kosmiſchen Lebens. Beide Gebiete ſind zugleich ein abgeſchloſſenes Ganze, worin ſich das Vermögen der Erde in dieſer Beziehung ausſpricht. Nun finden wir da die Einzelnheiten ſelbſt in verſchiedenen Abſtufungen, und auf den niedrigſten Stufen giebt es immer ſolche Formen, welche indifferent ſind, und erſt auf den höhern Stufen finden ſich beide Gebiete auf beſtimmte Weiſe, und wir ſehen die Producte aus beiden zuſammengeſezt. In dieſem Aufſtreben finden wir ſchon eine Tendenz, die in dem Erdkörper eingeſchloſſen liegt, das Bewußtſein hervorzubringen im Gebiete des Irdiſchen, nur daß das Animaliſche dasjenige iſt, was dieſe Form weit beſtimmter entwikkelt und hervortreibt. Aber erſt in dem Menſchen finden wir das Bewußtſein beſtimmt hervortretend, er iſt der Gipfel dieſer aufſteigenden Reihe der Productionen der Erde, in ihm iſt das Leben der Erde vollendet;

und indem nun in dem Menſchen das Bewußtſein hervortritt, ſo entwikkelt ſich dann das Sein der Erde wieder in der Form des Bewußtſeins, und dieſes iſt der Cyclus ihres Lebens und Daſeins. Von hier aus wollen wir nun wieder auf unſere verſchiedenen Anſichten ſehen, indem wir damit nicht ſagen, der Geiſt als das eigentliche Subject dieſes das Sein ausdrükkenden Bewußtſeins ſei ſelbſt ein Product der Erde, ſondern nur, dieſe Beſtimmtheit deſſelben als menſchlicher Geiſt ſei ein Product der Erde, d. h. die Anlage des Bewußtſeins, die in ihm iſt, ſei urſprünglich ſchon ſo, daß ſie adäquat iſt dem, was die Erde entwikkelt, ſonſt wäre der Menſch nicht für dieſe Erde und das Leben der Erde nicht in ihm vollendet. Indem wir aber auf den Gegenſaz zurükkgehen, wie wir ihn gefunden, und den Menſchen ſo als Erſcheinung betrachten, ſo machen wir gleich weſentlich die Theilung, daß wir ſagen, er iſt von der Erde her als Erſcheinung, aber als Geiſt und Bewußtſein iſt er vom Geiſte her; er iſt alſo das Sein des Geiſtes für die Erde und das Sein der Erde für den Geiſt, beides iſt in ihm ausgeſprochen und gleicht ſich in ihm aus. Wenn wir nun den Menſchen in der Entwikkelung ſeines geiſtigen Lebens betrachten von ſeinem erſten Anfange an, ſo erſcheint allerdings die geiſtige Thätigkeit ganz untergeordnet, und das Bewußtſein hat urſprünglich kein anderes Object, als den verſchiedenen Zuſtand des animaliſchen Lebens. Aber das Nächſte iſt nun ſogleich das ſich ſelbſt erkennen des ihm inwohnenden Geiſtes in der menſchlichen Geſtalt und die Anerkennung anderer für ihn; ſo wird in ihm die Entwikkelung des Gattungsbewußtſeins; und das iſt das Specifiſche in dem Sein des Menſchen als Gattung verglichen mit andern, daß dieſes beides ſich in ihm auf das Vollkommenſte als eins ſezt, das allgemeine Bewußtſein von ſich als Menſchen und von ſeinem einzelnen Leben, jenes nur habend durch das Zuſammenſein mit andern Menſchen, alſo bedingt durch die Reproduction der Menſchen. Was wir nun als Wahrheit bezeichneten, ent-

wikelt ſich in ihm auf ſehr allmälige Weiſe, und zulezt erſt ſo, daß wirklich jener Gegenſaz zwiſchen Geiſt und Sein ſich rein abſpiegelt, aber bis zu dieſer ſpätern Entwikkelung giebt es eine Menge von Thätigkeiten, die die Wahrheit entfalten, und ſpäter erſt tritt auch das Bewußtſein von dieſem Gegenſaz beſtimmter und klarer hervor. Denken wir den Menſchen in ſeinem Zuſammenſein mit dem Außer ihm, das ihn afficirt, und ſein eigenthümliches Leben als das Bewußtſein, das Sein zu haben, ſo iſt der Geiſt darin ſelbſtthätig und dies alles ſeine Freiheit, wenn wir auf den Anfangspunkt zurükkgehen, aber in jedem Reſultat findet er ſich gebunden. Alſo kommt er hier nicht zum vollen Bewußtſein ſeiner Selbſtthätigkeit und der eigentlichen Form derſelben, als des urſprünglich ihm inwohnenden Seins, ſondern es entſteht der Schein, als ob er in allen ſeinen Thätigkeiten durch das Aeußere beſtimmt würde. Nun kommen wir auf der andern Seite in der Entwikkelung des Geiſtes zu dem Bewußtſein als nicht gebunden vom äußeren Sein, und dies iſt das Selbſtbewußtſein, was aber nicht Ergänzung des andern wäre, ſondern ein fremdes, wenn es nicht dieſelben Geſeze des Bewußtſeins hätte; und weil ſo das Selbſtbewußtſein nach denſelben Geſezen productiv iſt, wie das Bewußtſein, ſo entſteht der Schein, daß der Menſch nur producire, was er durch äußere Einwirkung habe.

Das Innerliche (Ideen, Urbilder) ins Einzelne hineinzubringen, iſt die eigentliche Thätigkeit des Geiſtes; in dem Augenblikke, wo der Menſch wahrnimmt, gehen dieſe Urbilder unter, die Affectionen binden ihn, und er hält das nur in dem Bewußtſein, was die Sinne beſtimmt; aber es iſt ganz dieſelbe Thätigkeit, wo er nicht gebunden iſt, und dieſe innere Thätigkeit als freie Geſtalt bildend erſcheint. Es ſind immer dieſelben Typen und Schemata, nach denen der Geiſt frei ſchafft, weshalb man dies als Nachahmung der Natur aufgefaßt hat, welches jedoch einſeitig iſt. Denn von dieſem Standpunkt aus

würde man nie erklären können, da es immer Wahrnehmbares giebt, wie wir dazu kämen, Nachahmungen zu machen. Hier erscheint nun, abgerechnet das Gebundene als Bewußtsein des Außer uns, oder das bestimmte Selbstbewußtsein, die ganze übrige freie Geistesthätigkeit als eines. Wir haben aber allerdings ein großes Gebiet davon abgesondert, indem wir die Kunstthätigkeit nur als eine auffassen wollten, nämlich das Heraustreten der Geisteskräfte als eines zweiten Moments. So betrachtet erscheint alles, was nicht jenes gebundene Bewußtsein wird, als ein und dasselbe, anfangend im Traume, und sich durchziehend durch die Momente des bestimmten Bewußtseins, aber immer nur als inneres Bilder- und Gedankenspiel, hernach Anfangspunkt werdend zu einem äußerlich heraustretenden Kunstwerk. So sehen wir die Anfänge der bildenden Kunst und der Poesie schon in den ersten Thätigkeiten; denn das Gebundene und Freie ist immer neben einander, schon von Kindheit an, nur daß es sich in der Kindheit, wo Subject und Object noch nicht so auseinander treten, noch wenig hervorhebt und unterscheidet. So wie aber die Kinder sich der Sprache bemächtigen, denn das ist der erste Anfangspunkt, daß das objective Bewußtsein sich fixirt, so tritt auch dieser Unterschied von freier und gebundener Thätigkeit hervor, was sich in Selbstgesprächen oder Versuchen, ihre Bilder hinzustellen, zeigt.

Dies giebt nun den Uebergang zu der Aufgabe, die wir uns gestellt, die beiden entgegengesezten Ansichten unserer Untersuchung, ob sie überwiegend gerichtet werden müsse auf das Pathematische des Eindrukks oder auf die Kunstthätigkeit selbst, mit einander zu vereinigen. So gefaßt, wie bisher, ist diese Thätigkeit eine allgemein menschliche, und keiner kann gedacht werden, in dem sie nicht wäre; dabei erscheint in dieser Betrachtung der Geist auch als Seele von innen heraus und in sich selbst thätig, und es kommt nur darauf an, daß er mehr oder weniger frei wird von dem, was durch die Seele von außen an

ihn kommt. Hier iſt aber von einer beſondern Beſchaffenheit der ſo ſich erzeugenden Bilder noch gar nicht die Rede. Jedoch in dem einzelnen Menſchen iſt in dieſer Hinſicht der Unterſchied ſehr groß, daß ſie feſtgehalten werden durch die äußern Eindrükke, und daß nur wenige ſich der Freiheit der geiſtigen Thätigkeit wirklich erfreuen. Denn betrachten wir den Menſchen, wie er der größeren Maſſe nach den Bedürfniſſen und der Noth dient, ſo finden wir ihn immer in dieſem Wechſel: er bekommt Eindrükke von Außen, und dieſe fordern ihn zu Thätigkeiten nach Außen auf. In dieſem ſteten Wechſel kann ſich die innere geiſtige Thätigkeit nicht entwikkeln, und ſie zeigt ſich daſelbſt nur im Traum und in unklaren Vorſtellungen. Iſt aber etwas dem Weſen des Geiſtes angehörig in ſeinem einzelnen Daſein als Seele, ſo müſſen wir uns dies ununterbrochen in Bewegung denken, denn der Geiſt lebt und iſt immer thätig. Das Weſentliche des Geiſtes muß ſich immer in ihm regen, nur daß es ein Minimum ſein kann, welches ſich der Wahrnehmung ganz entzieht. Fragen wir aber nach dieſem Minimum beſtimmter, ſo iſt es das Verlangen, d. i. die Richtung, die wir als Agilität denken, nur daß ſie nicht immer zum Reſultat kommt; und es ſpricht ſich aus nicht im Wollen, denn dies iſt ſchon Anfang der wirklichen Thätigkeit, ſondern im Wünſchen und Sehnen, daß dieſe Thätigkeit frei werde. Es iſt ſchon gezeigt, daß wir uns den Geiſt als menſchlich in ſeiner Erſcheinung als Seele nicht denken ohne das zwiefache Bewußtſein, daß er in dieſer Einzelheit ein Anderer iſt als der Andere; dann auch, daß er das innere Bewußtſein ſeines Einsſeins mit dem Andern hat, d. h. das Gattungsbewußtſein, daß er identiſch mit ihm iſt. Allein in dem, worin ſo die Möglichkeit geſezt iſt, das was in dem einen iſt, in den andern überzutragen, liegt auch dieſes, daß wo irgend in einer Richtung der eine blos zum Verlangen kommt von dem, was ſo nicht wirklich wird, und der andere die Thätigkeit ſelbſt leiſtet, jener ſich dieſe aneignet und darin die Be-

friedigung seines Verlangens findet. Diese Befriedigung ist nichts anderes, als die Erhebung des Gattungsbewußtseins über das einzelne; es erregt sein Wohlgefallen, daß das, was in ihm nicht ist und nicht zur Vollständigkeit gebracht werden kann, in einem andern dazu wirklich gelangt ist. Dieses Wohlgefallen aber, was sich überall ausspricht, ist, auf die Kunst bezogen, das Wohlgefallen an der Kunstthätigkeit bei dem, der sie nicht selbst übt. Denn wenn wir uns einen Menschen denken, der außer jener fast nothwendigen und unvermeidlichen Erscheinung des Traums und des dunkeln, verworrenen, innern Bilderspiels nichts weiter leisten kann, als daß er dieses Verlangen in sich trägt, so kommt es doch zum Bewußtsein, wenn er sich befriedigt fühlt; dieser vermag dann die Kunstthätigkeit sich in so weit anzueignen, daß er an dieser Thätigkeit, welche in ihm auch sein sollte, Wohlgefallen empfindet, in dem er sein Leben dadurch gefördert findet, und dies kann wieder in den verschiedensten Abstufungen sein. Hat nun ein einzelner, ohne die Kunstthätigkeit selbst zu übersehen, wo sie in seinen Kreis tritt, ein Wohlgefallen daran, so hat er Geschmakk, sei es nun guter oder schlechter; denn das hängt noch nicht davon ab. Darin liegt die Steigerung des Verlangens, indem hier zwei Momente hinzutreten, erstlich, daß der Mensch so viel Ruhe habe vor Bedürfniß und Noth, daß er zur Betrachtung kommen kann, und dann, daß das Verlangen in ihm schon eine gewisse Stärke haben muß. Es kann aber unserm aufgestellten Grundverhältniß keinen Eintrag thun, daß es auch stumpfsinnige Menschen giebt, weil die Differenz der Einzelnen doch immer nur darin bestehen kann, daß dieselben allen wesentlichen Functionen in jedem wieder in einem verschiedenen Verhältnisse sind; dies ist die Form, unter welcher wir uns nur die Gattung denken können; denn wenn nicht alle Functionen darin wären, so wäre es auch nicht dasselbe geistige Leben. — Denken wir uns nun diese Richtung auf die ungebundene Thätigkeit von dem Minimum zu ihrer Steige-

rung, so ist offenbar, wo jener Stumpfsinn sich findet, das Minimum = 0 zu sezen, von da an steigert sich die Richtung zu der Höhe, wo der Mensch zwar noch nicht zur Thätigkeit der Kunst kommt, aber doch Geschmakk hat, d. h. daß er das Vorhandensein derselben in Werken mit Wohlgefallen wahrnimmt. Steigern wir nun dieses Verlangen, so wird es überall, wo die menschliche Thätigkeit zur Entwikkelung gekommen ist, in einem Complex von Menschen auch solche geben, in denen diese Richtung so stark ist, daß sie, so weit sie freigelassen werden von dem Bedürfniß und der Noth, diese Richtung realisiren, und sich dieser freien Thätigkeit in Gestaltung von Bildern und Vorstellungen hingeben. Aber nicht alle von diesen werden auch äußerlich nun selbst Kunstwerke hervorbringen, denn dazu gehören noch zwei Bedingungen, einmal mehr Zeit, um das, was innerlich als Sein da ist, auch äußerlich in einer Reihe von Momenten hinzustellen. Was auch noch von der Dichtkunst gilt, da in dem Insichtragen die technische Vollkommenheit noch nicht ist, ja nicht einmal das Ganze in Worten, sondern erst der lebendige Keim des Ganzen, und daher muß ein solcher auch Herr einer größeren Muße sein. Das Zweite ist, daß dazu gewisse organische Bedingungen gehören, die nicht alle in derselben Richtung des Geistes ihren Grund haben; sie sind zu gleicher Zeit von leiblichen Beschaffenheiten abhängig oder auch von Thätigkeiten des psychischen Organismus, die sich nicht in demselben Maaße bei jedem entwikkeln. So wird mancher nicht ein Maler, bei dem das innere Spiel der Bilder recht lebendig ist, indem er nicht dazu kommen kann, sie äußerlich zu machen, weil er theils nicht Muße hat, theils der organischen Bedingungen nicht Meister ist. Aber weil dies in den meisten Künsten nicht statthaft ist, so bleibt die Thätigkeit eine rein innerliche. Erst wo diese beiden Bedingungen auch da sind, wird der Mensch ein wirklicher Künstler. Auf diese Weise haben wir also keinen Grund mehr, diese beiden Seiten zu sondern; es ist dasselbe, was den einen zum

Library of the
UNION THEOLOGICAL SEMINARY

Künstler macht, und was das Gefallen an der Kunst hervorbringt, und es ist zwischen ihnen kein Unterschied, als verschiedene Entwikkelungen und verschiedene Hemmungen. — Nun haben wir auch ein allgemeines Schema für das gefunden, was wir durch den Ausdruk Kunst bezeichnen wollen, und wir können auch von derselbigen Betrachtung aus diese geistige Richtung von der andern bestimmt unterscheiden. Zwar haben wir sie erst nur betrachtet unmittelbar in ihrem Verhältniß zu den gebundenen Zuständen der Thätigkeit, aus welchen uns das ganze Bewußtsein der Außenwelt entsteht, aber es wird leicht sein, nun auch das Verhältniß derselben zu den übrigen Thätigkeiten des Geistes hier aufzustellen.

Zwei ganz verschiedene Gesichtspunkte sind es, von denen aus dies geschieht, und die in unserer Betrachtung auch schon angegeben sind. In der Kunst ist, wie wir sahen, die Thätigkeit, die wirklich nach Außen geht, ein zweites, und eben deshalb andern Bedingungen unterworfen, so daß wir das Wesen der Kunst fassen können, wenn wir auch auf die äußere Darstellung keine Rükksicht nehmen. Fragen wir nun, wie sich zu dieser Thätigkeit das ganze Gebiet von Thätigkeiten verhalte, welche, ich will nicht sagen, die sittliche Thätigkeit ausmachen, weil auch diese eine sittliche Thätigkeit ist, wohl aber sich als das eigentlich Practische auf das gemeinsame Leben beziehen, und die das sind, was Schiller mit dem Ernst bezeichnet, oder was sonst das Geschäft genannt zu werden pflegt, so ist hier das reine Gegentheil von dem, was oben in Beziehung auf die Kunstthätigkeit in Erinnerung gebracht wurde; denn hier hat ein Jeder gar nichts, wenn das Werk nicht da ist; indem die innere Vorbildung des Werkes uns da gar nicht den Werth des Menschen giebt. Es kann sich einer die schönsten Thaten innerlich construiren, wenn er sie aber nicht wirklich macht, so ist er eine Null; denn das Werk ist hier das in die Wirklichkeit heraustreten. Je mehr nun diese practische Richtung immer nur bestimmt wird durch ein

solches gebundenes Bewußtsein, welches dem Menschen geworden ist, ohne durch eine solche freie Geistesthätigkeit hindurchgegangen zu sein, um desto untergeordneter ist sie, weil sie in einem Gebiet verweilt, was am meisten die Abhängigkeit des Einzellebens von der äußern Natur bezeichnet. Aber denken wir auch dieses Untergeordnete hinweg, und diese practische Wirksamkeit eines Menschen ganz bestimmt durch die besondere Art und Weise, wie die Idee des gemeinsamen Lebens in ihm wohnt, so ist diese Idee, ganz analog der Kunstthätigkeit, auch eine solche innere Productivität, nur daß der Einzelne durch sie in allen Beziehungen gebunden erscheint; aber sie muß äußerlich werden, und so hat es in sofern z. B. gar keinen Werth, daß eine Idee des Staates, wenn auch noch so vollkommen, im Menschen lebt, wenn nicht auch ein Streben, den Staat hervorbringen zu helfen, damit verbunden ist. So sondern sich diese beiden Gebiete.

Denken wir uns nun in der Gesammtheit des ganzen menschlichen Lebens die gesammte Masse derer, die nicht auf so drückende Weise unter das Joch des Bedürfnisses gehen, daß sie sich nicht sollten zur freien geistigen Thätigkeit erheben können, so wird es doch unter diesen viele geben, bei denen diese geistige Thätigkeit eine ganz andere Richtung nimmt, so daß unser Gebiet nur als ein Minimum darin erscheint. Welches ist diese? — Unsere Kunstthätigkeit gleicht, wie schon anfangs gesagt, darin dem gebundenen Bewußtsein, daß das, was durch sie wird, einzeln wird, und in diesem Sinne behauptet man mit Recht, daß die Kunst Nachahmung der Natur sei, denn diese bietet uns das Einzelne immer zuerst. Nun giebt es aber eine entgegengesezte Richtung, daß dasselbe in die Wirklichkeit des Bewußtseins kommt in der Form des Allgemeinen, so daß aus dem Einzelnen heraus das Allgemeine gebildet wird. Dies ist eben sowohl unserer als jener practischen Richtung entgegengesezt, und beiden auf dieselbe Weise. Denn jene hat auch eine Richtung auf das

Einzelne, weil es immer einzelne Handlungen sind, die wir postuliren, wie die Kunstthätigkeit einzelne Gestalten und Werke hervorbringen kann. Hier ist es aber eine Richtung auf das Allgemeine, und diese ist überall das, was wir Spekulation nennen. Gehen wir von dem gebundenen Bewußtsein aus, was uns durch den sinnlichen Eindruck wird, so wird diese Richtung die auf das Bewußtsein der Naturgesetze, und hierin hat sie das, was als ein Allgemeines den einzelnen Erscheinungen zu Grunde liegt und diese hervorruft; und wenn wir auf das gebundene Selbstbewußtsein sehen, so ist das die Richtung auf die Gesetze des Geistes in allen seinen verschiedenen Functionen. So sind wir im Stande, auf dem eingeschlagenen Wege ein allgemeines, für alle Fälle geltendes Schema für die Kunstthätigkeiten zu finden, und der wesentlichen Verhältnisse von diesen zu allen andern menschlichen Thätigkeiten uns bewußt zu werden, zugleich aber auch uns die Identität der Selbstthätigkeit auf diesem Gebiete und dessen, was als bloße Receptivität erscheint, klar zu machen. Aber wenn wir den Begriff der Kunst aufstellen wollen, so müssen wir uns zugleich die Aufgabe stellen, die Wahrheit der Kunstgebiete aus diesem unsern allgemeinen Schema zu entwikkeln, und uns bewußt werden, daß sie auch das Schema ganz ausfüllen; und da scheint noch viel zu fehlen, daß wir diese Mannigfaltigkeit als nothwendig so sich gestaltende Totalität auffaßten, so daß sie einzeln nicht zufällig erscheinen, und es eben so gut noch andere geben könnte, oder diese und jene fehlen könnten.

Stellen wir das bereits von uns über die Kunst gesagte zusammen, um uns unsers gegenwärtigen Standpunktes in dieser Hinsicht bewußt zu werden, so bestand es darin: Wir haben, als es darauf ankam, die gemeinschaftlichen Elemente des Künstlerischen und Kunstlosen zu unterscheiden, zuerst als allgemeines Beispiel das Mimische aufgefaßt im weitesten Sinne, sowohl die freien Bewegungen im Leiblichen der Glieder und Geschichtszüge,

als auch besonders die mehr innern der Stimm-Organe; diese dachten wir von den Zuständen des Menschen bewegt, und dies war die Natur des Kunstlosen; davon unterschieden wir als das Künstlerische das, was, ehe es äußerlich wird, innerlich vorgebildet wird. Wo Aeußeres und Inneres zusammenfiel, da war das Kunstlose; das Wesentliche der Kunst war das innere Vorbilden, und das Heraustreten dabei war das Secundäre. So bildeten Mimik und Musik zwei bestimmte Kunstgebiete als Ausdrükke innerer Zustände. Dann gingen wir zu Untersuchungen über die redenden und bildenden Künste über und schauten diese auf dieselbe Weise an. Aber wir konnten von diesen nicht sagen, daß sie ein analoges Kunstloses hätten, was der Ausdrukk innerer Zustände wäre. Eine andere Zusammenfassung führte darauf, daß die Kunst einen Zusammenhang mit den Sinnesthätigkeiten hätte. Da mußten wir auch wieder einige ausscheiden, indem wir sagten, wo Kunst sein soll, da müsse eine freie Selbstthätigkeit sein, und wir schieden die Kunst als ungebundene Thätigkeit von der gebundenen. Aber wir können noch nicht sagen, daß wir einen solchen Begriff von Kunst haben, woraus der Unterschied der verschiedenen Künste hervorgeht, da hier Selbstthätigkeit zu Grunde lag, die gebunden und ungebunden wirken konnte; und es müßten dann so viele Arten von Künsten auch geben, als es Arten von gebundenen und ungebundenen Selbstthätigkeiten giebt; und dies würde uns zur Anthropologie zurükführen, wo, indem wir den Menschen auffaßten, gezeigt werden müßte, daß die menschlichen Thätigkeiten nur in diesen verschiedenen Formen zum Vorschein kommen. In dem Bisherigen ist nicht zu übersehen, daß wir bis jezt noch keine allgemeine Zusammenstellung gemacht, sondern nur von einem einzelnen Punkt aus einzelne Künste zusammengestellt haben, so wie andere von einem andern. Dies scheint darauf zu deuten, daß es keine allgemeine, sondern nur Particular-Verwandtschaften giebt zwischen den Künsten, und daß der allgemeine Begriff der Kunst eigentlich

keinen realen Inhalt habe, sondern als eine sich aus lauter Negationen ergebende Abstraction erscheine; etwas anderes ist eine allgemeine Vorstellung, welche sich nach ihrer innern Natur so verwannigfaltigen muß in verschiedene Begriffe; das letztere ist der wahre Gattungsbegriff, aber das Verhältniß von den einzelnen zu diesem allgemeinen Begriffe fehlt uns noch. Sagen wir nun, es gehört mit zur Natur des Geistes, wie er uns als menschlicher Geist in der Form der menschlichen Seele gegeben ist, daß wir diejenigen Thätigkeiten, die durch die Affection von Außen gebunden werden, und in dieser Bestimmtheit ein äußerlich Gegebenes darstellen, von dieser Gebundenheit befreien, und sie zu einer selbstständigen Darstellung erheben, und dies ist die Kunst; so haben wir schon einen Begriff, der nicht durch bloße Negation erhalten wäre, sondern wir gingen von der idealen Thätigkeit des Geistes aus, und die Sache der Kunst ist dann, eben diese Thätigkeit von der Gebundenheit, die der Zusammenhang mit dem Aeußern mit sich führt, zu befreien, und sie auf demselben Gebiete, wo diese Gebundenheit erscheint, durch selbstständige Werke hinzustellen. So nehmen wir nun auch die Richtung nach Außen zu treten hinzu, und das, was uns demgemäß noch fehlt, ist dieses: daß sich uns der allgemeine Begriff der Kunst dadurch bewähre, daß wir, von ihm ausgehend, nun die verschiedenen einzelnen Künste als jenen allgemeinen Begriff erschöpfend und jede einzelne als nothwendig aus demselben hervorgehend anschauen können. Dazu aber bedarf es erst noch einiger anderweitiger Betrachtungen geschichtlicher Art, welche unentbehrlich sind, um uns auf das aufmerksam zu machen, worauf es eigentlich für diese Untersuchungen ankommt.

Wenn wir nämlich die einzelnen Künste, wie sie sich auf den verschiedenen geschichtlichen Gebieten unter verschiedener Nationen gebildet haben, betrachten, so ist erstlich das auffallend, daß verschiedene Völker, deren Entwicklung nun schon ganz abgeschlossen ist, weil sie auf dieselbe Weise nicht mehr

exiſtiren, ſich ſehr in Hinſicht der Künſte von einander unterſcheiden. Einige erſcheinen ganz einſeitig, indem wir nur einige Künſte bei ihnen finden und andere nicht; andere Völker dagegen ſind ſehr vielſeitig, ſo daß wir ſie können faſt auf allen Gebieten ihrer geſchichtlichen Entwikkelung als zu einer gewiſſen Vollkommenheit gelangt anſehen. Unter den leztern müſſen wir allerdings die Griechen obenan ſtellen, und wenn ſie auch nicht in allen Künſten zu gleicher Vollkommenheit gelangt ſind, ſo giebt es doch in allen Künſten einen gewiſſen Entwikkelungspunkt, den ſie erreicht haben, und in jeder iſt etwas von ihnen zu einiger Virtuoſität gebracht. In ihrer Malerei iſt das Vollkommenſte das, was die meiſte Verwandtſchaft mit der Sculptur hat, nämlich die Zeichnung, und zwar die Zeichnung der menſchlichen Geſtalt; aber in allen Gegenſtänden, die man Beiwerk nennt, iſt dieſe Virtuoſität nicht dieſelbe. In dieſem gemeinſchaftlichen Ausgangspunkt dieſer beiden bildenden Künſte ſehen wir hier ein gemeinſames Gebiet derſelben, indem die eine etwas hat, was auch die andere repräſentirt; aber was noch dazu gehört, beide von einander ſelbſtſtändig zu machen, iſt nicht bei ihnen zur Virtuoſität gekommen. — Bei den Aegyptern dagegen finden wir in Vergleich zu jenen, daß das, was ſie in ihrer Kunſt anſtreben, gar nicht eine ſolche Allgemeingültigkeit habe wie die, zu welcher die Griechen ſich erhoben, und ſelbſt das, was ſie in einigen Künſten bedeutendes geleiſtet haben, iſt nur in einer einſeitigen Richtung vorhanden, dagegen iſt von andern Künſten kaum eine Spur bei ihnen zu finden. So haben ſie große architectoniſche Werke und Werke der Sculptur geliefert, aber von Muſik und Poeſie iſt wenig die Rede bei ihnen. Daß die Poeſie bei ihnen nicht ſo ausgebildet war, hängt wahrſcheinlich bei ihnen zuſammen mit der Art, wie ſie ihr Zeichenſyſtem für die Sprache ausgebildet haben; aber daß die Muſik, wie die Poeſie, auf ſolche Weiſe in Vergeſſenheit gerathen iſt, daß wir ſchließen können, ſie hatten kein Werk, welches einen ſolchen

Eindruck machte, daß es geſchichtlich werden konnte, dies deutet darauf, daß hier wieder ein Gemeinſchaftliches iſt, was wir bei ihnen als Mangel finden, und ſie erſcheinen in dieſer Hinſicht durchaus einſeitig. Dazu kömmt, daß ihre Sculptur wie ihre Architectur eine einſeitige Richtung in das Coloſſale hat. Leicht möchte man daher für dieſe Einſeitigkeit und jenen Mangel einen gemeinſchaftlichen Grund aufſuchen, obgleich hier, wenn auf der einen Seite Sculptur und Architectur und auf der andern Muſik und Poeſie hingeſtellt werden, zwiſchen ihnen bei ſolcher Nebenſtellung eher ein Gegenſaz als eine Verwandtſchaft zu ſein ſcheint, aber die einſeitige Virtuoſität in dem einen und das Zurükbleiben in dem andern, deutet doch auf einen Zuſammenhang. Schon hieraus geht hervor, daß wenn es auch einen ſpeziellen Zuſammenhang unter den Künſten giebt, wodurch ſie ſich gruppiren und ſondern, es doch auch Gründe giebt, einen Zuſammenhang zu ſuchen zwiſchen ſolchen, welche durch dieſe Gruppen getrennt erſcheinen.

Betrachten wir ferner die verſchiedenen Kunſtgebiete in ihren Aeußerungen, ſo finden wir, daß einige nicht ohne die andern erſcheinen, und daß ihr Alleinſein, von einer Seite genommen, das Anſehn hat, über das Naturgemäße hinaus zu gehen. Solche Verbindungen von Künſten, die nicht von einander laſſen wollen, ſind unverkennbar. So dient die Mimik der Poeſie. Denn verſezen wir uns in ihren natürlichen Zuſtand zurük, wo man nicht die Rede auf ſo ſtumme Weiſe wie beim Leſen aufnehmen konnte, ſondern wo ſie auf das unmittelbare Eingehn berechnet war, ſo iſt hier überall der Vortrag der gebundenen Rede mit der Mimik verbunden; die Rhapſoden waren immer zugleich Mimiker, und die Tragödie war immer als lebendige Darſtellung vor großen Mengen von der Mimik unzertrennlich. Der Tanz ſcheint aber damit nicht zuſammen zu hängen und doch iſt er ebenfalls mimiſch als künſtleriſcher Ausdruk zum Kunſtloſen des Wohlbehagens und der Freude. Aber freilich dieſe Seite

der Mimik unterscheidet sich so von der andern, daß man sie häufig gar nicht als ein und dieselbe Kunst ansieht, und sie hat eben so eine wesentliche Verwandtschaft zur Musik, wie jene zur Poesie. In den antiken Darstellungen jedoch ging der Tanz wegen seiner natürlichen Verwandtschaft in die dramatischen Darstellungen ein; die Bewegungen der Chöre waren eine ὄργησις wenngleich sie auf einen strengeren Styl beschränkt waren. — Läßt sich dagegen die Mimik von der Poesie und will für sich allein etwas sein, wie in der Pantomime, so ist dies ein solches Losreißen, was das Naturgemäße in der Kunst zu überschreiten scheint, und daher überwiegend zu der Ansicht hinführt, diese Kunst als abhängig von Musik und Poesie zu denken. Wo sie aber mit der Poesie zusammen ist, ist die Poesie immer die Hauptsache, und die Mimik das zu der lebendigen Darstellung nothwendig hinzukommende. — Betrachtet man nun den Tanz, so erscheint hier das Verhältniß der Mimik zu der Musik als ein umgekehrtes; die Musik scheint der Mimik nur als ein Hülfsmittel zu dienen, um die einzelnen Bewegungen im Tanze fest zu halten, und zeigt so eine Abhängigkeit. Wenn wir aber alle drei betrachten in ihrer Vereinigung, wie dies bei dem Chor in der lyrischen Poesie der Griechen der Fall war, welcher immer gesungen wurde und mit Bewegungen verbunden war, so erscheint doch die Zusammengehörigkeit von Poesie und Musik dabei so vorherrschend, daß das natürliche Verhältniß der Mimik dasjenige zu sein scheint, daß sie das Untergeordnete sei. Betrachten wir nun das streitige Gebiet der Architectur, welches gerade seiner Streitigkeit wegen ein besonderes Interesse hat und einen besondern Schlüssel für richtige Ansicht des Ganzen zu enthalten scheint, so scheint dies etwas ganz Vereinzeltes zu sein und einen solchen Zusammenhang gar nicht zu haben. Ein ästhetisches Wipwort sagt zwar, Architectur sei gefrorne Musik, aber dies scheint mehr nur eine willkührlich aufgefundene Aehnlichkeit zu enthalten, als etwas Wesentliches auszusagen. In der Architec-

tur ist das Wohlgefallen abhängig von Verhältnissen, die sich auf Zahlen bringen lassen, das hat man nun in der Musik auch behauptet, und zwar so, daß man nicht etwa die Bewegungen in ihrer Verknüpfung betrachtete, d. h. die Intervalle, sondern die Töne selbst in ihren unendlich kleinen Elementen und Schwingungen auf Zahlen gebracht hat. Da scheint man also die Aehnlichkeit darin zu sezen, daß wir bei beiden uns unbewußt in der Reduction auf Zahlenverhältnisse begriffen wären, und da könnte man sagen, die Musik sei dasselbe im allerflüssigsten Zustande, wie Architectur im Starren. Indeß sei jene Behauptung auch nur ein bloßes Witzwort, so ist doch eine Andeutung auf Verwandtschaft darin enthalten, welche immer zu beachten ist. Es ist nur zu verwundern, warum man nicht auch eine dergleichen witzige Verbindung für Architectur und Mimik zu Stande gebracht hat. Die Mimik hat es zu thun mit den willkührlichen Bewegungen des menschlichen Leibes, und das architectonische Werk wird auch nur durch solche willkührliche Bewegungen; und wie die Musik in die Luft hinein arbeitet, eben so arbeitet auch die Mimik in die Luft oder in das Licht hinein, wie die Architectur in die feste Masse. Aber beides ist ein ganz andrer Gesichtspunkt; jene Vergleichung bleibt bei den Zahlenverhältnissen stehen, die Mimik dagegen ist gar nicht auf dergleichen Verhältnisse zurückzuführen. Die Mimik ist Darstellung des Individuellen in gewisser Bestimmtheit durch eine Reihenfolge von Bewegungen, und das Analoge was die Architectur darbietet, ist dies, daß sie etwas Nationales ist, und also ebenfalls Darstellung von etwas Individuellem, nur im Großen, und so verschwindet der Schein des ganz Isolirten, und es zeigt sich auch hier ein gewisser Zusammenhang. Aber alles was wir als Ausdruck individueller Verwandtschaft gefaßt haben, führt immer noch nicht auf einen allgemeinen Begriff der Kunst hin, wiewohl mancherlei Andeutungen darin liegen.

Da unser Gebiet in das der willkührlichen Bewegungen

fällt, als der Freiheit und dem Willen unterworfen, und zugleich von der Art, daß die äußere Darstellung möglich ist, und die seine Thätigkeiten solche des einzelnen Lebens sind, mithin zugleich schon diejenigen, welche ein gemeinsames Innere ins Einzelne hinausbilden, ausgeschlossen sind, also auch die entgegengesezte Richtung nach oben und die Gedanken, so fragt es sich, was für Thätigkeiten uns dann noch übrig bleiben. Sehen wir auf die menschliche Natur zurükk, wie sie in unserm Bewußtsein und unserer Erfahrung gegeben ist, und auf die Art und Weise, wie durch eine vom Innern ausgehende Thätigkeit ein einzelnes Aeußeres werden kann, so geschieht dies immer als Wahrnehmung sinnlicher Gegenstände. Es gehört unter die ersten Operationen, die das Bewußtsein verkündigen, daß der Mensch aus dem verworrenen Zustande in den des bestimmten Bewußtseins übergeht, d. h. bestimmte Gegenstände sondert aus dem früher Chaotischen. Diese Eindrükke werden durch den Gesichtssinn, und sind durch die Thätigkeit desselben. Wir sezten aber in unserer allgemeinen Betrachtung voraus, daß die Formen des Seyns, in sofern sie zu unserm Weltkörper gehören, auch dem Geist, in sofern er zu unserm Weltkörper gehört, auf eigenthümliche Weise inwohnen. Darin liegt also für ihn die Fähigkeit, im Gebiet dieses Seyns Gestalten zu produciren, und diese ist das erste, was wir zu sezen haben, als natürliche Folge unserer ursprünglichen Voraussezung. Nun sind wir aber auf einmal zu weit gegangen, und wir hätten erst eine allgemeine Eintheilung unserer ursprünglichen Formel suchen sollen, denn vom Einzelnen aus ist keine Gewähr der Vollständigkeit. Halten wir uns nun auf dem Gebiete des Selbstbewußtseins fest, indem jede willkührliche Bewegung, welche Kunst sein will, vorher Bewußtsein sein muß, denn dadurch haben wir das Kunstlose von dem Künstlerischen unterschieden, so ist hier das Bewußtsein selbst gleich einer Theilung zu unterwerfen; und es ist sogleich die gegebene des gegenständlichen Bewußtseins und des unmittel-

baren Selbſtbewußtſeins, und indem wir dieſes als allgemeine Theilung ſezen, ſo haben wir den Grund zu einer allgemeinen Ueberſicht gebildet. Wird aber gegenſtändliches und unmittelbares Selbſtbewußtſein ſich gegenüber geſtellt, ſo erſcheint dies ungenau; denn gegenſtändlich und Selbſtbewußtſein ſcheint ſchon keinen reinen Gegenſaz zu bilden; eben ſo liegt in einem unmittelbaren Selbſtbewußtſein zugleich die Vorausſezung eines mittelbaren; und ein ſolches giebt es allerdings. Sehen wir uns im Spiegel, ſo erhalten wir das Bewußtſein der eigenen Geſtalt, und dies iſt in der That kein unmittelbares, weil es von außen gegeben iſt; iſt es nun Selbſtbewußtſein, aber nicht unmittelbar und doch auch kein gegenſtändliches Bewußtſein, ſo iſt dies ſchon ein Fall aus einem dritten Gebiete. Eben ſo erinnern wir uns an eigne frühere Lebensmomente, ſo iſt dies auch ein Selbſtbewußtſein, aber kein unmittelbares, denn alle Erinnerung iſt vermittelt durch etwas, was ſie aufregte, und was ſich dann vergegenwärtigt, iſt die ganze Scenerie eines Früheren, in welchem wir ſelbſt nur ein Theil ſind, und das Bewußtſein von unſerm eigenen Selbſt iſt hier ganz gleichartig dem Bewußtſein von etwas anderem. Das Selbſtbewußtſein hat alſo hier die Form des gegenſtändlichen, nur daß wir der Gegenſtand ſind. Das unmittelbare Selbſtbewußtſein dagegen iſt das völlige Aufgehn des ganzen Daſeins in einen Moment. Indem wir nun dieſe Theilung feſthalten, ſo fragt es ſich, ob die geſammte Kunſt auf Seiten des gegenſtändlichen Bewußtſeins liege, oder ob auch ein Theil davon auf der Seite des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins. Hier iſt aber erſt die Frage nothwendig, wie es in dieſer Beziehung um die freie Thätigkeit der willkührlichen innern Bewegungen ſtehe, und da iſt das unmittelbare Selbſtbewußtſein an und für ſich keine ſolche, denn wir haben es nicht in unſrer Gewalt, es in irgend einem Momente auf beliebige Weiſe zu haben; denn daß der eine es ſo hat, der andre anders, hat allerdings ſeinen Grund in den vor-

hergegangenen Thätigkeiten, aber der Act des unmittelbaren Selbstbewußtseins selbst ist nicht in unsrer Gewalt. Dennoch gehört zu dem Wesen des einzelnen Lebens, daß das unmittelbare Selbstbewußtsein freie Thätigkeiten hervorruft, und diese gehören dann nicht demselben Gebiete an, worauf sich die freien Thätigkeiten des gegenständlichen Bewußtseins beziehen, als die eingeborenen Formen des Seyns im Leben zu verwirklichen suchend, sondern es ist immer nur der Zusammenhang des Ganzen mit dem einzelnen Leben, wodurch das unmittelbare Selbstbewußtsein bestimmt wird; weshalb auch die davon ausgehenden freien Thätigkeiten keinen andern Werth haben, als den, das unmittelbare Selbstbewußtsein nach seiner Verschiedenheit zu manifestiren.

Dies führt zu einem andern Punkte, welcher aus unserer allgemeinen Voraussezung hervorgeht, nämlich daß es zum Wesen des Geistes als menschlichen gehört, sich seiner im einzelnen Leben als Gattung bewußt zu sein, d. h. das unmittelbare Selbstbewußtsein, in sofern es das des einzelnen Lebens ist, nicht zu haben, ohne die beständige Voraussezung von andern desselben Lebens; der einzelne Mensch ist nicht ohne Menschen zu sezen. Von hier aus läßt sich ein Gegensaz übersehen, der in unser Gebiet fällt. Nämlich so wie daraus, daß uns die Formen des irdischen Seyns geistig einwohnen in dem einzelnen Leben und seiner Agilität des Geistes, auch eine Thätigkeit folgt, diese Formen des Seyns auch im Einzelnen zum Bewußtsein zu bringen, was, da wir in die Welt des Einzelnen gestellt sind, deshalb auf gebundene Weise durch die Wahrnehmung geschieht, eben so gilt von jener Voraussezung, daß nämlich die Menschen nur unter der Form der Gattung einzelne Wesen sind, dieses, daß die Vermannigfaltigung des Geistes als Gattung uns ebenso, als die Form des einzelnen Seyns in sich schließend, eingeboren ist, wie uns jene Formen des irdischen Seyns selbst eingeboren sind, und daß wir vom Anfange an in

dem Bestreben dieses im Einzelnen zu haben begriffen sind, so daß dies die ursprünglich freie Thätigkeit des Menschen-Suchens und Menschen-Erkennens ist, welches wir schon in der ersten Periode des Daseins bei dem Kinde finden, indem dies das erste Wohlgefallen zu erkennen giebt, wenn es Menschen sieht. Hier zeigt sich die Thätigkeit Einzelnes im menschlichen Leben gestalten zu wollen in Beziehung auf diese Nothwendigkeit und Wesenheit des Gattungsbewußtseins. Daraus folgt aber als nothwendiges Correlat, daß das einzelne Leben als solches ebenfalls will erkannt sein von denen, welche es als Gleiche sezt. Nun ist das einzelne Leben nur in dem Wechsel der Momente des unmittelbaren Selbstbewußtseins, also liegt in demselben in der Wesentlichkeit des Gattungsbewußtseins auch dieses, die Verschiedenheit der Momente des einzelnen Lebens zum Bewußtsein der andern Einzelnen zu bringen, d. h. sie ihnen darzustellen, und dies geschieht auf eine gebundene Weise in den pathematischen Bewegungen, die für gewisse Künste das vorangehende Kunstlose sind. So sehen wir den Zusammenhang jener Thätigkeiten, die das einzelne Seyn in Form des unmittelbaren Selbstbewußtseins gestalten wollen, mit denen, welche die uns eingeborne Form des Seyns einzeln gestalten wollen, und für beide gilt der Gegensaz zwischen gebundener und freier Thätigkeit. Nun giebt es keine andere unmittelbare Darstellung des unmittelbaren Selbstbewußtseins als durch die leiblichen Bewegungen, und da haben wir nur den Unterschied der eigentlich mimischen von den musikalischen zu sondern, was allerdings beruht auf der Duplicität der Sinne, durch welche allein das menschliche Seyn bestimmt wahrgenommen werden kann; indem die auf der äußeren Oberfläche erfolgenden Bewegungen, welche unmittelbare Reactionen des Selbstbewußtseins sind, für den Sinn des Gesichts sind, dagegen die andern als die Bewegungen der Stimme für das Gehör. Die gebundene Thätigkeit hier liegt in dem allgemeinen Bewußtsein, welches wir alle davon haben, aber es soll

beſtändig das ſein, daß wir uns den Umgebenden kund machen wollen. Die freien Thätigkeiten wollen nun eben dieſe Gebundenheit überwinden, und alſo die Geſammtheit alles deſſen, wodurch irgend innere Zuſtände ſich auf dieſe Weiſe kenntlich machen können, ſelbſtſtändig im Einzelnen darſtellen. — Fragen wir nun, wie ſich die Mimik und Muſik, in ihrem ganzen Verhältniß als Kunſtthätigkeiten betrachtet, zu einander verhalten, nämlich in Beziehung auf das, was dadurch kenntlich wird, ſo wird dadurch keine andre Form, als die menſchliche kennbar, und zwar beſtimmte innere Zuſtände als Modificationen des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins. Hier haben wir das Kunſtgebiet, welches vom unmittelbaren Selbſtbewußtſein ausgeht, in ſofern es ſeiner ganzen Natur nach durch die freien Thätigkeiten, die ſich darauf beziehen, zur einzelnen Erſcheinung gebracht werden will. Denn natürlich, ſobald von der Kunſtthätigkeit die Rede iſt, gilt es nicht mehr eine innere Modification des Selbſtbewußtſeins, in der ſich der Handelnde befinde, im Gegentheil ſo lange er ſich noch in einer ſolchen Bewegung befindet, iſt gar nicht an Kunſtthätigkeit zu denken; denn da iſt die Art, wie ſich das menſchliche Selbſtbewußtſein äußert, eben ſo wenig der Willkühr unterworfen, als die Beſtimmtheit des innern Selbſtbewußtſeins ſelbſt.

Vorausgeſetzt, dies ſei alles, was ſich von Kunſtthätigkeit aus dem unmittelbaren Selbſtbewußtſein ergiebt, ſo fragt es ſich weiter, was ſich davon ergiebt, wenn wir von dem gegenſtändlichen Bewußtſein ausgehen, d. h. von dem Beſtreben, die uns eingeborne Form des Seyns, wie wir ſie auf eine gebundene Weiſe haben, im Einzelnen zu tragen als Bild und Vorſtellung, und was für freie Thätigkeiten es ſind, die wir nun als Kunſtthätigkeiten erhalten, wenn wir das Gebundene aufheben? Offenbar ſind es die bildenden Künſte im Allgemeinen, die wir dadurch erhalten, weil in ihnen die Freiheit in dem Gebiete des Bildes iſt, und die redenden Künſte, denn in dieſen iſt die

freie Thätigkeit im Gebiete der Vorstellung. So wie man das einzelne Seyn nicht mehr faßt als Bild, so läßt es sich nur fassen als Vorstellung, dann aber auch nur vermittelst der Sprache, und so sind diese beiden Formen hier nur möglich. Daher ist die innere Thätigkeit entweder eine Thätigkeit des Seyns, durch welche uns die Gestalt wird, oder die Thätigkeit der Gedanken, jedoch nur in sofern dadurch die einzelne Vorstellung wird, nicht nach der Richtung des Allgemeinen hin.

Aber es ist nun die Frage, wie sich diese Eintheilung verhält, wenn wir sie zusammenstellen. Es ergab sich uns, daß das unmittelbare Selbstbewußtsein auf eine ganz freie und ungebundene Weise alle möglichen Modificationen seiner selbst in der Kunstthätigkeit zur Darstellung bringen wolle, aber ohne etwas anders zu haben, als das wodurch sich auch in dem wirklichen Leben das Selbstbewußtsein äußerlich macht, nämlich die bedeutsamen Bewegungen der Stimme und des Systems der Glieder. Von der Seite des gegenständlichen Bewußtseins aus jedoch erscheint die Theilung unendlich reicher und mithin ungleich, denn von dem gegenständlichen Bewußtsein aus haben wir es mit allen Gegenständen des Seyns zu thun, und verweilen nicht blos im Gebiet des menschlichen Einzellebens. So sind uns zwei große Kunstgebiete entstanden, die weit mehr in sich schließen als jene; denn wenn wir die bildenden Künste für sich betrachten, so dürfte nichts irgend wahrnehmbares davon ausgeschlossen sein, nicht nur alles Natürliche, sondern auch alles was die menschliche Thätigkeit selbst manifestirt, wenn es nur auf freie Weise geschieht. Dasselbe gilt aber auch von den redenden Künsten, indem daselbst die ganze freie Thätigkeit im Erzeugen einzelner Vorstellungen das Kunstgebiet ausmacht. Hier wissen wir aber noch gar nichts von Poesie, sondern wir haben nur den allgemeinen Begriff der Kunstthätigkeit durch die Rede; und dennoch muß, wenn diese Eintheilung verwirklicht werden und die Wahrheit des Wirklichen ausdrücken soll, sich dieselbe über alles

erfüllen, Natürliches und Menſchliches, was es als Einzelnes in der Darſtellung geben kann. So erſcheinen die beiden Glieder der erſten Eintheilung im höchſten Maaße beſchränkt gegen die der zweiten. Sehen wir von dem, was die eigentliche Kunſt in der Thätigkeit iſt, ab, ſo werden wir allerdings den Gehalt für beide Seiten als denſelben erkennen müſſen. Denn die Bewegungen des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins entſtehen durch das Geſeztſein des Menſchen in die ganze Welt, und mithin ebenſo von der Wirkung des Natürlichen aus; und es wird alſo auch in dem unmittelbaren Selbſtbewußtſein das geſammte Sein abgebildet, aber nur in der Wirkung auf den Menſchen, wie es auch bei den andern Künſten nur dargeſtellt werden kann, in ſofern es dem Menſchen wahrnehmbar iſt. So erſcheinen uns alſo die beiden Hauptglieder unſerer Eintheilung dem Gehalte nach gleich, aber in der äußern Erſcheinung das eine reichhaltiger als das andere. Wie ſich nun die Theile dieſer Glieder ſelbſt wieder verhalten, ob gleich oder ungleich, und welche dieſe Theile ſelbſt ſind, haben wir noch zu unterſuchen.

Alles was wir im wirklichen Leben auf der einen Seite als Arbeit des Menſchen an der Natur, auf der andern als Geſtaltung der Verhältniſſe unter den Menſchen in der Ethik zur Darſtellung bringen, iſt allerdings auch Thätigkeit, aber gebunden, nicht von dem was gegeben iſt, ſondern was der Menſch thun ſoll. Es fragt ſich daher, ob es auf dieſem Gebiete auch einen ſolchen Gegenſaz giebt zwiſchen der gebundenen Thätigkeit, wie ſie ſich im gemeinen Leben entwikkelt, und der eigentlich freien Thätigkeit, welche wir Kunſt nennen. Bleiben wir bei dem Begriff ſtehen, ſo iſt nicht einzuſehen, warum es nicht ſein ſollte. Das Verhältniß des einzelnen Daſeins in Beziehung zu dem was wir in der Erfahrung auffaſſen, iſt ebenſo einem Geſez folgend und darin darſtellend, wie in den ethiſchen Thätigkeiten überall ein Geſez waltet; und es läßt ſich nicht einſehen, warum hier nicht ebenſo ein Uebergehen aus der gebundenen Thätigkeit

in die freie stattfindet, so daß es nun darauf ankommen wird, daß wir das Kunstlose zu dem Künstlerischen in diesem Gebiete auch aufsuchen. Hier tritt uns nun ein großes Gebiet von Erscheinungen menschlicher Geistesthätigkeit entgegen, welches ganz analog ist unserem früheren, dem Raum als künstlicher Bildung. Betrachten wir unsere sittliche Thätigkeit, gleichviel, auf welchem von jenen beiden Gebieten, der Arbeit an der Natur in dem Anbau der Erde in allen verschiedenen Gestaltungen, oder der Geselligkeit und in dem allen gemeinsamen Leben, so finden wir, wie einem völlig bestimmten und in Handlung tretenden Entschlusse rückwärts gehend und seine Entstehung betrachtend, in den vorausgehenden Ueberlegungen ebenfalls eine mannigfaltige, aber nie zur Selbstständigkeit gedeihende innere Bildung; denn es schweben uns dabei verschiedene Möglichkeiten von Handlungen vor, und wenn es sich um eine Thätigkeit im gemeinsamen Leben handelt, so können diese schon ein Analogon von einem inneren Drama sein. Nämlich wir stellen uns vor, wenn wir auf eine bestimmte Weise handeln, würden dann andere gleichfalls auf eine bestimmte Weise handeln, und aus dieser Mannigfaltigkeit von Bildern fixirt sich das, wovon der Entschluß ausgeht. Da dies die meiste Wahrheit hat, so wird es Basis, und die Mannigfaltigkeit der Bildungen ist hier ebenso ein Kunstloses, wenn es sich um Handlungen handelt, wie dort, wo Bilder sind. Die Analogie ist also vollständig. — Auf dieselbe Weise ist es auf dem Gebiet der Arbeit an der Natur. Je weniger eine Handlung durch das Gegebene vollständig bestimmt ist, desto mehr giebt es auch hier ein solches Spiel in der Gestaltung von Bildern. Denken wir uns einen, der zuerst ein Stück Land urbar macht, so muß er ihm eine Gestalt gegeben; er hat dafür in sich die geometrischen Schemata, auf der andern Seite die Beschaffenheit des Bodens, mit Beziehung auf die mechanischen Kräfte, welche er in Anwendung bringen muß. Dazu kommt, daß seine Gebilde ein Gegenstand des Wohlgefallens für ihn

werden ſollen. Dieſe Bedingungen, je nachdem das eine oder das andere Motiv überwiegt, werden dann eine Mannigfaltigkeit von Bildungen hervorbringen. Dieſe innern Gebilde ſind alſo gleichfalls etwas Kunſtloſes, wozu es eine Kunſt geben muß. Iſt aber dies eine neue? Nehmen wir das erſte, die Bilder von Handlungen in Beziehung auf andere Menſchen im geſelligen Leben, ſo kann dies zweierlei werden, nämlich entweder bildende Kunſt oder Poeſie, aber nichts neues. Betrachten wir dagegen die zweite Seite, die Thätigkeit des Menſchen an der Natur, ſo können dieſe Bilder heraustreten als wirkliche Bilder und fallen dann ganz der bildenden Kunſt anheim; aber ſie können auch heraustreten nicht als bloße Abbilder, ſondern als wirkliche Gegenſtände, und ſo entſteht uns zweierlei, die Architectur im eigentlichen Sinne und die Gartenkunſt. Die leztere ſtellt die Arbeit des Menſchen an der Natur dar, aber nicht als eine gebundene Thätigkeit; denn in ſofern ſie dies iſt, hat ſie nicht den Charakter der Kunſt, ſondern gehört zur Oekonomie; als Kunſt ſtellt ſie dar, die Art, wie der Menſch ſich denkt, daß die Natur um ihn ſein ſoll, ſo ſtellt ſie das Bild als Gegenſtand dar. Daſſelbe iſt den Fall mit der Architectur; denn ein Bergwerk, ſo viel Kenntniß es fordert, wird niemand als architectoniſche Kunſt anſehen; es iſt die Arbeit ſelbſt, und ebenſo ein zu einem practiſchen Geſchäft zugerichtetes Gebäude; denn es ſind nur die äußerlichen Bedingungen, unter welchen etwas mit Bequemlichkeit erreicht werden kann, und es hat ſeinen Werth nur in dieſer Beziehung. Aber wenn ſich die Geſtaltung ganz frei davon macht, wie z. B. bei dem Monument, da iſt dieſelbe Thätigkeit Kunſt. Hieraus geht als weſentliche Bedingung hervor, und dies iſt zugleich die Entſcheidung auf dieſem ſtreitigen Gebiet, daß die im eigentlichen Sinne ſo genannte bürgerliche Baukunſt nicht in unſer Gebiet der Kunſt gehört, weil ſie ganz in gebundenen Thätigkeiten befangen iſt; aber alle andern Werke, die in dieſe Analogie gehören, haben irgend eine Beziehung auf

das öffentliche Leben, sei es ein politisches oder religiöses; jedoch auch da muß das Kunstwerk als solches nicht der gebundenen Thätigkeit angehören, nicht zu der Tüchtigkeit eines bestimmten Geschäfts gegeben sein, sondern als ein freies Erzeugniß der Menschen in der Gestaltung der Masse erscheinen. — Fassen wir nun das Resultat unserer Auseinandersetzung zusammen, so erscheint unser Verfahren als ein solches, welches nicht befriedigen kann; denn was hier zu einer abgeschlossenen Eintheilung als das aus ihr Gewordene hinzukam, scheint eher eine Verwirrung zu sein, da wir so eine Production bekamen, welche unter das schon anderwärts Gegebene subsumirt werden mußte, nämlich unter die Poesie; denn indem es Poesie giebt, die aus den innern Vorstellungen ihre Bildungen nimmt und mit der ethischen Thätigkeit zusammenhängt, so ist dies eine andere, als wenn das objective Bewußtsein von dem gegebenen Aeußeren fixirt wird und Vorstellungen bildet; und ebenso, da in der Malerei die freie Darstellung der Gestaltungen des Menschen in der Natur Kunst werden kann, so hatten wir diese auch schon anderwärts gefunden; und die Unterabtheilung erscheint nicht genügend, nach welcher die Vorstellungen des Menschen im geselligen Leben können Poesie werden und auch Bild. Mag es auch sein, daß wir auf solche Weise alle Künste zur Darstellung gebracht, und überall das Unwillkührliche, Kunstlose und das, was gebundene Thätigkeit wird, ausgeschieden haben, so sind doch einige an verschiedenen Orten zum Vorschein gekommen, und einige Oerter wieder haben uns verschiedenes gegeben. Demungeachtet betrachten wir unser Verfahren von unsern ersten Principien aus; so können wir es nicht tadeln, denn auch in dem Hinzugekommenen haben wir dasselbe nachzuweisen, das Kunstlose und dann das Künstlerische, und da wir gleich anfangs aller Kunst Bewußtsein zu Grunde liegend erkannten, so mußten wir auch das Bewußtsein theilen, und sind so bei unserer Eintheilung geblieben, wenngleich auf einer Seite nur das Mimische und Musikalische, und

auf der andern Seite weit mehr hervortrat. Deshalb ist hier nur zweierlei möglich: entweder ist es nur Schein, daß uns auf verschiedenen Seiten eine und dieselbe Kunst zum Vorschein gekommen ist; — und dieser Schein kann entstehen aus der Art, wie das Innere wirklich heraustritt, indem die Gleichheit dieses Heraustretens machen kann, daß das als eine Kunst erscheint, was eigentlich zwei sind; — oder das, wodurch eine Kunst als solche wird, hängt noch von etwas anderem ab, als von der Verschiedenheit des zu Grunde liegenden Bewußtseins. Was nun das erstere betrifft, so konnte unseren früheren Untersuchungen zufolge dasjenige in uns zu einem einzelnen Bilde werden, was zu einer bestimmt gegebenen Gestalt gehörte, oder auch eine Handlung wird uns zum Bilde; beides eignet sich wohl zu einer Theilung der bildenden Künste, das erstere gehörte dann der Sculptur, das zweite als das Ethische der Malerei, und als ein solches Bilden gäbe Arbeit an der Natur die Landschaftsmalerei; aber es läßt sich dies keineswegs durchführen, denn in der Poesie wäre eine solche Sonderung gar nicht möglich; und so bleibt uns daher das zweite zu untersuchen übrig, ob die Wirklichkeit der Kunst, wodurch sie ein bestimmtes Gebiet wird, noch von etwas anderem abhänge als von der Verschiedenheit des zu Grunde liegenden Bewußtseins, und dabei müssen wir uns allerdings zugleich auf den Gesichtspunkt stellen, das ganze Gebiet derselben als freie Thätigkeit zu betrachten.

Wir haben schon früher gesagt, die Anfänge der Kunst, als das, wo Künstlerisches und Kunstloses noch nicht unterschieden ist, dieses hat jeder Mensch; aber nicht jedem entsteht daraus eine solche besonnene Thätigkeit, die Kunstausübung ist. Viele sehen jenes Spiel als Ballast an, was sie gern los wären, und so können sie es auch nicht begehren, dies ist eine große Einseitigkeit. Etwas höher steht das Wohlgefallen an der Kunst. Diese Kunstthätigkeit nun in ihrer Allgemeinheit überwiegend in einem Einzelnen ist das Maximum, und sie ist es in der überwiegenden

Richtung auf freie Thätigkeit mit Hintansezung der gebundenen. Was für ein Künstler ein solcher werde, dafür fehlt hier noch die nähere Bedingung, wodurch diese Richtung eine besondere wird; aber ungeachtet dieser scheinbaren Negativität ist da doch etwas aufgestellt worden, was allen Künstlern gemeinsam ist, nämlich das Zurükstoßen des Bindenden; aber es ist damit nicht gemeint, daß den Künstlern nach allen Seiten hin eine gewisse Richtung zur Libertinage eigen sei, denn unbeschadet des Ethischen vielmehr suchen sie alles Bindende zurükzuweisen, nur als die innere Freiheit bindend. Denn überall ist in der äußeren Sitte viel Willkührliches, und schwerlich werden wir den für einen großen Künstler halten, bei welchem wir eine streng pedantische Neigung finden, sich der Sitte anzuschließen, sondern er wird, weil hier keine allgemeine Nothwendigkeit ist, eigenthümliches haben. Daraus folgt aber nicht, daß er sein Gewissen über den Haufen werfen wird, obgleich auch hier immer eine skeptische Richtung stattfinden wird gegen alles Bindende. Aber indem dies nun die gemeinsame Ausstattung aller Künstler ist, so fehlt uns dabei doch das noch, wodurch die Thätigkeit in den besondern Gebieten bestimmt wird. Man hat oft gesagt, daß es die Kunst gar nicht mit dem Einzelnen zu thun habe, und daß das Einzelne immer einen allgemeinen Gehalt habe, daß es ein Allgemeingültiges sei; und in der That ist es nicht ein solches Einzelne, was gegeben wird durch die Wahrnehmungen oder durch die Erfahrung. Wenn ein Kunstwerk, wie das Bildniß eines einzelnen Menschen, nichts anderes ist, als eine Copie in der Art, wie er erscheint, sei es für das Auge in einer bestimmten Richtung oder in allen Richtungen, so ist dies kein Kunstwerk, und ebenso wenn eine Landschaft nur eine solche Abschreibung der Natur in einem bestimmten Rahmen von einem bestimmten Gesichtspunkt aus ist; wir wollen überall etwas anderes sehen, als das Einzelne. Dasselbe gilt von der Poesie; wenn der Dichter nur Darstellungen des Geschichtlichen zusam-

mengeſchrieben hat, ſo iſt dies keine Poeſie. Aber darin liegt nichts anderes, als daß die wirklich aufs Einzelne gehende Richtung des Geiſtes nicht gehemmt wird durch das, woraus uns die Erſcheinung des Einzelnen in der Wirklichkeit entſteht, und wir wollen ſo in ſeinen Productionen nur die Function des Geiſtes in dieſer beſtimmten Richtung ſehen, alſo das Allgemeine in einer beſtimmten einzelnen Erſcheinung, wie es rein aus ihm hervorgegangen iſt. — Die andere Seite dieſes Ausdrukks iſt noch dieſe. Allerdings iſt eine vereinzelte Natur in einem andern Sinne ein Einzelnes, als ein hiſtoriſches Gemälde, aber das Lezztere iſt eben ſo gut ein Einzelnes; denn es muß einen einzelnen Moment, ein Zuſammengeſehenes darſtellen, und ſo ein einzelner Act der innern Production des Auges ſein. Der Begriff des Einzelnen alſo, nur richtig gefaßt, iſt auf alle Kunſtproductionen anwendbar. Dieſes iſt das allen Künſten Gemeinſame, und wir waren darin übereingekommen, daß ein Künſtler, der eine geregelte und in gewiſſem Maaße ſich wiederholende Kunſtthätigkeit hat, nur wird, wo dieſe Richtung ein großes Uebergewicht hat. Weitere Beſtimmungen laſſen ſich aber von hier aus nicht ableiten.

Darum wenn wir zurükkgehen und fragen, woraus eben jene Richtung zur ungebundenen Production auf dieſem Gebiete entſteht, und wodurch ſie bedingt ſei, ſo ſahen wir, daß ſie von dieſen zwei Punkten ausgehe, von der Thätigkeit des Geiſtes in ſeiner Einheit als Intelligenz betrachtet, und dem Organismus in Verbindung mit allem, woraus er nur ein einzelnes Leben wird. Die Differenzen liegen nicht in der Einheit des Geiſtes, ſondern bei dem einzelnen Leben finden wir ſie nur, und ſo zwar auf welchem Punkte der Linie vom Minimum zum Maximum der Einzelne ſteht, aber auf welchem von den beſondern Kunſtgebieten dieſes Maximum und wo ſein beſtimmtes Minimum liege, finden wir von dieſer Seite nicht. Da müſſen wir auf den Organismus ſehen, der mit dem Geiſte die Einheit des

Lebens bildet, und der von selbst als ein Mannigfaltiges gegeben ist; aber freilich nicht so, daß wir nur bei dem Gebiet der Sinne im engern Sinne des Wortes stehen bleiben, sondern es muß dieser Complex von verschiedenartigen Functionen in seiner Gesammtheit aufgefaßt werden. — Aber was ist nun die organische Thätigkeit, welche den Mimiker macht? Nichts anderes als die Beweglichkeit der menschlichen Gestalt, um Ausdruck von den Affectionen des unmittelbaren Selbstbewußtseins zu sein; und fragen wir, was dazu gehört, daß einer von dem Minimum aus zu dem Punkt komme, wo er als mimischer Künstler erscheint, so ist allerdings Keiner, dessen Gestalt sich, wenn er träumte, nicht auch sollte mimisch bewegen, oder auch wenn er sonst im Wachen auf bestimmte Weise afficirt wird. Aber je weniger er im gewöhnlichen Leben beweglich ist, desto weniger wird er auch fähig sein, mimischer Künstler zu werden; desto weniger wird auch diese Kunstthätigkeit für ihn Bedeutung haben, und in dem Maaße als der Einzelne weniger beweglich ist, wird er auch weniger Geschmack haben. Diese Verhältnisse sind also besondere Naturgaben, und nur unter ihrer Voraussetzung kann er zum Künstler werden. Ist nun aber noch etwas anderes als das Talent, was den Künstler bildet, dasjenige, was wir auf dem Gebiet der Kunst die Begeisterung nennen, oder ist beides dasselbe? — Offenbar kann man beides wohl unterscheiden. Man kann sich gleich denken, daß ein Einzelner in der That eine große Beweglichkeit habe, wie sie sich für den mimischen Künstler gehört, und daß auch seine ganze Erscheinung sich dazu eignet, daß seine Bewegungen könnten als Kunstwerk angeschaut werden, und daß doch zu dieser Kunstthätigkeit in ihm keine Lust sei. Im Allgemeinen möchte ich solche Unterschiede freilich nicht zugeben, und wenn jemand behaupten wollte, es könnte in einem Menschen ein Talent sein ohne einen Trieb, es auszuüben, so würde ich dies immer läugnen; denn dies scheint mir im Widerspruch zu sein mit dem Begriff eines geistigen Habens. Aber es

iſt ganz etwas anderes in dieſem beſtimmten Sein, wo das Talent ſich zeigen ſoll auf dem Gebiet der ganz freien Darſtellung. Wenn einer ein großes Talent hat für ſolche ausdrucksvolle Geberden, ſo wird es gewiß nicht ſein, ohne etwas damit zu machen; wenn ihm jedoch die Richtung auf die ſchlechthin freie Production fehlt, ſo wird er etwas anderes damit anfangen, aber nicht als freier Künſtler auftreten, er wird vielleicht Einzelne, die ihm auffallen, nachahmen, und ſo wird man es ihm auch anmerken, wo er ſelbſt afficirt iſt; aber iſt jenes auch nur ein bloßes Copiren, müßig wird er ſein Talent nicht laſſen. Alſo kann Talent da ſein ohne die Begeiſterung, welche jenes urſprüngliche allen Künſtlern Gemeinſame iſt, die Richtung auf die freie Production; ſie wird aber erſt etwas Beſtimmtes durch ihre Verbindung mit einem beſtimmten Talent. — Es bedarf jedoch der Unterſuchung, ob ſich dies auch auf andern Kunſtgebieten durchführen läßt, und es wird ſich dies am ſicherſten dadurch thun laſſen, daß wir zwei ſolche nehmen, die in unſerer vorigen Betrachtung zuſammenfielen, aber in der Erſcheinung beſtimmt geſondert ſind. — Es war uns nämlich aus der Betrachtung des Bewußtſeins entſtanden die bildende und die redende Kunſt; die bildende nur als eine, indem wir den Unterſchied zwiſchen Malerei und Bildhauerei noch nicht gefunden haben. Beides iſt ein Geſtaltbilden; der Maler ſtellt uns, wie der Bildhauer, ein Einzelnes dar, was uns als Bild geworden iſt, ſo haben wir es als eins gefunden. Nun giebt es allerdings einen auffallenden Unterſchied, aber man wird bald übereinſtimmen, daß wir ihn bei Seite legen müſſen. Der Maler kann nämlich im Einzelnen beſondere Gattungen und eine ſolche Einzelheit hervorbringen, die wieder aus vielen Einzelheiten zuſammengeſezt iſt. Der Bildhauer dagegen iſt auf eine ſehr beſtimmte Weiſe an die einzelne Geſtalt gewieſen; es giebt allerdings in der Bildhauerei Gruppen, d. h. ein aus mehreren Geſtalten Zuſammengeſeztes, aber dieſes iſt doch auf ſehr enge Weiſe beſchränkt. Da könnte man glauben, das

Talent des Malers sei ganz dasselbe, aber von größerem Umfange, und das Talent des Bildhauers müßte durch sich selbst auf einen solchen bestimmten Umfang beschränkt sein; aber es wird dies Niemand bejahen wollen, und es läßt sich durchaus nicht ein solches Verhältniß dieser beiden Gattungen von Künstlern annehmen, daß wir sagten, die Bildhauer seien alle auf eine bestimmte Weise in ihrem Talent beschränkt; der Unterschied muß in etwas anderem liegen. Wir haben bei unserer Ableitung diesen Unterschied nicht gefunden; die bildende Kunst ist uns eigentlich eine geblieben; zwar fanden wir hernach, als sie uns an einem andern Orte entstanden, etwas anderes, aber das verhält sich nicht wie die beiden Künste, so daß wir nicht sagen können, der Bildhauer hat es mit den lebenden Gestalten, dem Animalen zu thun, während der Maler mehr das Ethische giebt, denn auch die Sculptur hat es mit dem Ethischen zu thun, und so müssen wir eine andere Unterscheidung suchen, und die wird sich nur darin finden, daß wir sagen, der Bildhauer hat es allein mit den Gestalten zu thun, der Maler aber noch außerdem mit dem Lichte. Aber hier fragt es sich, wie wir dies als eine besondere Richtung der Thätigkeit denken können. Betrachten wir, wie das Einzelne durch eine Wahrnehmung wird, und wie diese zu Stande kommt unter der Form des Bildes, aber in gebundener Thätigkeit, so ist offenbar, daß wenn wir die einzelnen Gestalten nur allein als solche wahrnehmen (und allein heißt hier nicht mit Ausschließung alles andern, sondern wenn wir sie nur als Gestalt wahrnehmen), so führen wir unsere Wahrnehmung zurück auf eine bestimmte Form des Seins, wovon dieses ein Exemplar ist; und also ist auch das Selbstthätige, was dabei in mir wirkt, und was, wenn es Kunst werden soll, sich von der Gebundenheit der Wahrnehmung losmachen muß, nichts anderes als der Typus des Seins, der uns einwohnt, als das ideale Sein jener Naturthätigkeiten in uns; dieses ideale Sein jener Naturthätigkeiten in mir macht mich eben sowohl der Wahrneh-

mung fähig wie der Befreiung von dem Gebundenen. Wären nun diese geistigen Functionen nichts anderes als alle diese verschiedenen Formen des Seins jede für sich betrachtet, so fragt sich, ob nun dies adäquat sein würde dem, was die Natur wirklich ist, alsdann würden wir in uns tragen die Ideale zum Realen, ideal die Erde in ihrer realen Kraft individuelles Leben hervorzubringen. Aber dieses als etwas ganz selbstständiges betrachtet, existirt gar nicht; denn die Erde hat gar kein selbstständiges Daseint, sie ist in einem wesentlichen und nothwendigen Zusammenhange mit einem bestimmten kosmischen System, und die Art und Weise, wie sie mit diesem zusammenhängt, ist das Licht. Also wenn wir nicht auch dieses in uns trügen, wenn unsere Selbstthätigkeit nicht auch darauf gerichtet wäre, diesen Zusammenhang mit zum Bewußtsein zu bringen, so wäre auch keine Zusammenstimmung, wie wir sie nothwendig annehmen müssen, zwischen Geist und Natur, denn die Natur ist durchaus wesentlich. Der Maler hat es nun wesentlich mit dem Lichte und dessen Wirkungen auf die Gestalt zu thun, und sein Werk bringt diese Beziehung zur unmittelbaren Anschauung, während der Bildhauer mehr die Selbstständigkeit des Erdkörpers darstellt, und so finden wir darin den wahrhaft spekulativen Grund des Verhältnisses von beiden. Wenn auf der andern Seite von unserm früheren Standpunkt aus diese beiden Künste sich nicht trennen wollten, so hatte dies seinen Grund darin, daß wir nicht die ganze geistige Thätigkeit in der Form des Bewußtseins uns vor Augen gestellt hatten, sonst hätten wir hier auch eine Unterscheidung finden können, aber wir hätten sie nur auf ein bestimmtes Gebiet anwenden können. Daß von jenem Standpunkt aus beide Künste sich nicht loslassen wollen, kommt daher, daß es in beiden verschiedene Stufen giebt, wo sie sich nähern. Sobald der Bildhauer Gruppen aufstellt, so läßt sich nicht vermeiden, daß die einzelnen Figuren in ein gewisses Beleuchtungsverhältniß treten; doch ist dies nicht das, was der Bildhauer

will, denn keiner wird einen Vorder- oder Hintergrund geben. Giebt er ein Relief, ſo ſind hier Beleuchtungsverhältniſſe zugleich und es iſt hiermit auch Vorder- und Hintergrund zugleich gegeben. Aber in dieſer That iſt ein Uebergang zur Malerei. Umgekehrt, wenn man ſich beim Maler die Farben hinwegdenkt, ſo bleiben zwar die Lichtverhältniſſe als Gegenſatz zwiſchen Schatten und Licht, aber es fehlt nun ſchon das weſentliche Element der Einwirkung des Lichts in die ſichtbaren Formen. Denkt man ſich nun gar die bloße Zeichnung, und ſelbſt die Zeichnung der einzelnen Figuren, ſo weiß man in dieſen einzelnen Umriſſen nicht, ob es eine Zeichnung werden ſoll, wodurch ſich der Bildhauer ſein inneres Bild vergegenwärtigen will für ein Modell, oder ob Bild für den Maler. So iſt in der That ein Uebergang zwiſchen dieſen beiden Künſten, aber der Gegenſtand der einen iſt die reine Geſtalt, ſo daß ſie die Erde als ſelbſtſtändig erfaßt, während der der andern der Zuſammenhang mit dem kosmiſchen Syſtem iſt, woher das Licht iſt. So iſt Verſchiedenheit des Talents begreiflich.

Es iſt in beiden Künſten dieſelbe Function des Geſichtsſinnes und der Geſtaltenbildung. Der Organismus iſt die Vermittlung zwiſchen dem Geiſt in der Erſcheinung des einzelnen Lebens und der Geſammtheit des Seins; es kommt aber dabei darauf an, das Sein im Geiſt aufzunehmen, und auf der andern Seite den Geiſt im Sein darzuſtellen. Da es nun die Sculptur mit der Geſtaltung an und für ſich zu thun hat, die Malerei aber mit derſelben, wie ſie bedingt erſcheint durch die allgemeinen Verhältniſſe der Erde, ſo iſt hier eine andere Auffaſſung des Seins, wenngleich durch denſelben Organismus vermittelt. Dieſe Thatſache bedarf einer näheren Beleuchtung.

Die Arbeiten der Sculptur, die ſich weſentlich auf die menſchliche Geſtalt beſchränkt, ruhen durchaus auf der Anatomie, dem Skelett. Der Bildhauer beachtet immer die ſolide organiſche Grundlage, und ſehr häufig machen es die Bildhauer den Ma-

len zum Vorwurf, daß ſie dieſe ganz vernachläſſigen. Aber die Maler haben ganz recht, dies nicht zu thun, da ſie nur die Oberfläche der Geſtalt in der vollkommenen Wahrheit der Beleuchtung darſtellen. — Wir müſſen hier zugleich den Geſichtspunkt feſthalten, die Kunſtthätigkeit zu betrachten im Zuſammenhange mit den gebundenen Thätigkeiten, über welche ſie hinaus geht. Faſſen wir nun eine Gegend auf in ihrer Beleuchtung, ſo iſt nicht nur der Eindruck, ſondern auch die Thätigkeit nicht auf die einzelnen Geſtalten allein gerichtet, ſondern auf das ganze Leben; hingegen bei der Betrachtung der einzelnen Geſtalt iſt unſre Thätigkeit dieſer Auffaſſung auf die Selbſtſtändigkeit der Art und Weiſe eines individuellen Lebens in beſtimmter Abſtufung und Erſcheinung des Einzelnen gerichtet, und ſo ſind wir in einem ganz andern Gebiet, nämlich dem des Individuellen; und dabei iſt zwar der äußere Sinn ganz derſelbe, aber die geiſtige Richtung in Beziehung auf das Seyn eine vollkommen andre. Es läßt ſich jedoch dieſelbe Betrachtung auch noch von einem andern Punkte aufnehmen. — Wir ſagten, die innere Thätigkeit, die das Einzelne zum Bewußtſein bringen will, iſt vom Anfange an eine zweifache, ſie bewirkt eins als Bild und als Vorſtellung. Beides iſt an und für ſich keine andre Auffaſſung des Seyns, ſondern es iſt daſſelbe, und es muß einander ganz weſentlich ergänzen. Wenn wir eine einzelne Geſtalt durch den Sinneseindruck auffaſſen, und ſie auf ein einzelnes beſtimmtes Schema beziehen und dann in ihrer Eigenthümlichkeit ſinken, ſo wird dies nie geſchehen, ohne daß der Gedanke, wie er durch die Sprache vermittelt iſt, immer mit eintritt; und ſo umgekehrt, wenn wir von einem andern vermittelſt der Beſchreibung durch die Rede, mithin als Vorſtellung ein Einzelnes aufnehmen, was in jener Wahrnehmung geweſen iſt, ſo faſſen wir es urſprünglich als Vorſtellung, aber die Richtung ſich das Bild hervorzubringen, wird dabei niemals fehlen, nur daß bei verſchiedenen dieſes Zuſammenſein ein verſchiedenes Maaß hat. Wenn

wir nun aber geſagt, das eine wird uns bildende Kunſt, das andre redende, ſo haben wir getrennt, was von unſerm gegenwärtigen Standpunkte aus nicht zu trennen iſt, weder in der freien noch in der gebundenen Thätigkeit, und es erſcheint ſo viel mehr als dieſelbe Seite. Achten wir dann aber auf jenes, daß auch die ethiſchen Thätigkeiten ein Hinausgehn über das Gebundene ſind, und von hier aus wieder beides bildende und redende Künſte wurden, indem das Fixiren eines ethiſchen Momentes Hiſtorienmalerei oder Gedicht wird, ſo wären uns hier wieder zwei ganz verſchiedene Künſte eins geworden, und doch können wir nur alle Malerei und alle Poeſie, beides für ſich, als zwei beſondre Künſte anſehn. Fragen wir nun, wie es dabei um die organiſche Thätigkeit in dem feſtgeſtellten Sinne ſtehe, ſo iſt beides, ein gegebenes Seyn auffaſſen und ein Seyn produciren wollen, wie dies im Weſen der ethiſchen Thätigkeiten liegt, von dem Organismus aus ein und daſſelbe; d. h. wir ſtellen wieder her die Einheit zwiſchen der Poeſie, wie ſie uns an dem einen und dem andern Orte entſtanden war, und eben ſo die der bildenden Kunſt, und die Differenz in beider Beziehung ſcheint nun auf nichts andrem zu beruhen, als auf dem eben aufgezeigten, daß das eine Bild, das andre Vorſtellung wird. — Allein man bedient ſich auch faſt bei allen Künſten in dem gewöhnlichen Sprachgebrauch ſowohl wie von Seiten der Kunſtkenner des Ausdruckes poetiſch, und ebenſo von dem Maler oder Bildhauer behauptet oder läugnet man es, daß ein ſolches poetiſches Element in ſeinem Kunſtwerke ſei. Fragen wir nun worauf dies beruhe, und was damit eigentlich gemeint ſei, ſo läßt ſich dem nur genügen, wenn wir ſehen, ob auch das Umgekehrte der Fall ſei; und in der That ſagt man auch von einem Gedicht oder einer Einzelheit darin, es ſei pittoresk oder plaſtiſch, und da ſcheint es freilich auf einer Unbeſtimmtheit der Vorſtellungen zu beruhen. Den Unterſchied zwiſchen dem Pittoresken und Plaſtiſchen haben wir feſtgeſtellt, und ſo können wir uns von

da aus die beiden Fragen bestimmter vorlegen, was jene beiden in der Poesie bedeuten und was das Poetische in der Sculptur und Malerei sein soll. Die Verwirrung scheint dabei ihren Grund in dem Ausdrukke poetisch zu haben, das zweite ergiebt sich sehr leicht. Denn wenn man von einer pittoresken Stelle in einem Gedichte redet, so kann dabei die ganz allgemeine Erfahrung zu Grunde liegen, daß der Maler Momente aus einem Gedichte sich zur Aufgabe nimmt, und so ist eine Stelle eines Gedichts, die sich dazu eignet, als Moment für das Auge dargestellt zu werden, pittoresk. Wenn sie dagegen weniger Anlaß gäbe, eine Gestaltung zusammenzufassen, als vielmehr einzelne Gestalten jede für sich aufzufassen und darzustellen, so wäre dies etwas plastisches. Aber wenn wir fragen, was in der Malerei und Sculptur das Poetische sei, so ist das weit schwieriger, denn jeder, der einen solchen Ausdrukk braucht, hat wohl damit etwas gemeint, ob aber auch etwas bestimmtes, und ob es auch durch den Ausdrukk poetisch zu rechtfertigen, dies ist dabei die Schwierigkeit. Soll auf dieselbe Weise nun das Poetische in einem Gemälde festgestellt werden, so wäre es dies, daß von dem dargestellten Moment aus das Verhältniß der einzelnen zu einer Einheit verbundenen Gestalten sich in eine ganze Reihe von Lebensmomenten aus einander ziehen läßt, und es läge darin eine Analogie des Poetischen; sind aber eine Menge von Gestalten zu einer Einheit des Bildes durch Gruppirung und richtige Beleuchtungsverhältnisse zusammengestellt, so hat das Bild eine Vollkommenheit in seiner Kunst; umgekehrt, wenn in der einzelnen Gestaltung nichts bestimmtes für sich enthalten ist, als nur das Zusammensein mit andern, so ließe sich daraus offenbar kein Gedicht machen, da die Gestalt einzeln für sich zu wenig Vorstellung zuläßt; denn das was eigentlich fehlt, ist das Ethische. Man kann nicht verlangen, daß der Maler auf einen Zusammenhang von Vorstellungen, die sich aus seinem Bilde entwikeln ließen, Rükksicht nehmen soll oder daß dies in ihm sein

ſoll, aber allerdings wenn er eine Anzahl menſchlicher Geſtalten zu einer Einheit des Bildes zuſammengeſtellt, ſo verlangen wir, daß ſie auch ſollen vermöge eines Moments des menſchlichen Lebens zuſammen gekommen ſein. Kommt dies zu einer beſtimmten Klarheit in ſeinem Bilde, ſo iſt auch das Ethiſche darin; und dann muß auch der Dichter dieſes gebrauchen können, denn es hat jenes punctum Saliens, deſſen derſelbe bedarf, um daraus auf ſeine Weiſe das Weitere entwikeln zu können. — Dies iſt das Verbindende zwiſchen denjenigen Künſten, welche es zum Theil oder auch nur auf elementariſche Weiſe mit dem Geiſt des Menſchen zu thun haben. Doch daß wir dies poetiſch nennen, hat nicht denſelben Grund als der, daß wir jenes in der Poeſie das Pittoreske und Plaſtiſche nannten. Es iſt ganz etwas andres, ob im Verlaufe eines Gedichts einzelne Punkte vorkommen, welche man malen kann, und die alſo pittoresk ſind, oder ob aus einem Gemälde, welches nur ein Moment iſt, eine beſtimmte Reihe von Vorſtellungen entwikelt werden könne; jenes muß man vom Dichter fordern, dieſes iſt von dem Maler nicht zu verlangen; von ihm kann man nur das Ethiſche verlangen, und es iſt dabei die Frage, wenn wir in einem Gemälde pittoreske Vollkommenheit in hohem Grade finden, es fehlt aber jenes Ethiſche darin, was man gewöhnlich das Poetiſche nennt, ob das woran es dann dem Künſtler fehlt, ein Mangel deſſelben iſt, ſei es als Künſtler oder als Menſchen? — Wenn dem Dichter die maleriſche Anſchaulichkeit oder die plaſtiſche Beſtimmtheit in ſeinen Geſtaltungen ganz fehlt, ſo iſt dies Fehler des Dichters, weil wir die gegenſeitige Begleitung dieſer Thätigkeiten immer fordern; wenngleich wir nur fordern, daß dies in einzelnen Momenten ſo hervortretend ſei, daß jeder ſich aufgefordert fühlt, ſich dies zu einem Bilde zu geſtalten. Allein dieſe Anforderung an den Dichter iſt weit geringer, als wenn man an den Maler die Forderung machte, daß ihm bei ſeiner Thätigkeit ein Gedicht ſolle zu Grunde gelegen haben; dagegen daß ſeine Geſtalten

auch einen ethischen Moment bilden, dies ist wieder eine ganz andere Forderung, da es nicht in demselben Sinne, wie jenes als das Pittoreske gilt, das eigentlich Poetische ist. — Um die Frage zu entscheiden, bedarf es der Erinnerung, daß bei Betrachtung der geistigen Seite der organischen Thätigkeit sich uns das Auffassen wollen der Gestalt, so wie das Hervorbringen wollen eines Seyns durch eine ethische Thätigkeit seiner geistig organischen Function nach beides als dasselbe ergab. Dem gemäß werden wir, wenn dem Maler in seinem Bilde dasjenige fehlt, was wir das Poetische zu nennen pflegen, auch seine organische Thätigkeit deshalb als unvollkommen ansehen müssen, weil sie nicht ebenso von der ethischen Thätigkeit ausgegangen ist, wie von der bloßen Receptivität, und dies ist allerdings eine künstlerische Unvollkommenheit.

Hier sind wir, indem wir die Kunst von dem Eindrukke trennen wollten, auf etwas ganz entgegengesezes gekommen, nämlich daß wir die Künste in einer vereinigenden Beziehung zu einander betrachten; denn wenn der Maler Momente aus einem Gedichte darstellt, so macht er dadurch seine Kunst zu einer Begleiterin der Poesie. Fragen wir nun in dieser Beziehung, ist es gleichgültig, daß der Maler seinen Gegenstand auf diese Weise aus einem Dichterwerk oder aus der Geschichte nehme, oder ob er ihn willkührlich hervorbringe, so scheint es in Beziehung auf jenen Tadel eines Mangels des Poetischen als eines Künstlerischen umgekehrt die höchste Vollkommenheit des Künstlers zu sein, wenn er den Gegenstand für sein Bild selbst erfindet, weil er dann erst sicher ist, daß das Ethische in ihm lebe; fragen wir aber die Erfahrung, so erscheint uns die Sache gerade umgekehrt. Die bedeutendsten Erzeugnisse der bildenden Kunst überhaupt, der Malerei wie der Sculptur sind nicht selbst erfunden, sondern schliessen sich entweder an die Geschichte an, oder an einen mythischen Cyclus und somit an die Poesie. Stellt ein Gemälde einen ethischen Moment dar, indem

es mehrere Menschen zu einem gemeinschaftlichen Moment des Daseins, in welchem auch gemeinschaftliche Thätigkeit sein muß, verbindet, und ist dieser weder als ein geschichtlicher, noch als ein poetischer gegeben, so steht es schon auf einer mittleren Stufe, dagegen dem entschieden historischen Bilde geben wir den ersten Rang; in dem lezteren aber ist kein Unterschied zwischen Geschichte und Poesie, denn ist ein wirklich geschichtlicher Moment weiter nichts als die treue Abbildung des Gegebenen, so ist dies nicht immer freie, sondern gebundene Thätigkeit, welche darin sich darthut, und ein bloßes Abschreiben des Gegenstandes. Daß aber der Gegenstand auf eine gewisse Weise gegeben sei, dies thut dem Werthe des Kunstwerks keinen Eintrag, und indem so ein Bild, welches geschichtliche und poetische Gegenstände behandelt, keineswegs niedriger gestellt wird als ein selbst erfundenes, so ergiebt sich daraus, daß wir das Produciren, was eigentlich das Poetische der Sache wäre, hier von dem Künstler nicht fordern, sondern daß das was wir verlangen, nur das Ethische ist, daß er nämlich das zugleich als einen Lebensmoment muß gesehen haben, was er als eine bestimmte Einheit von Gestalt und Licht darstellt. Ist jenes nicht da, so vermissen wir etwas wesentliches, und das liegt darin, daß dann der Künstler nur in einer freien Production begriffen wäre, aber diese hat nicht den Gehalt, welchen die Thätigkeit des Menschen hat, wenn es darauf ankommt, einen Lebensmoment wirklich zu machen; und diesen Mangel drükken wir dadurch aus, daß wir sagen, in dem Bilde sei keine Poesie. So ist dies eine neue Bestätigung dafür, daß von diesem Punkte aus die Künste, wie wir versuchten, sich nicht trennen, sondern vereinigen, und es wird daher die Frage sein, ob nicht gerade auf der Art und Weise, wie sich diese verschiedenen Künste vereinigen lassen oder nicht, die eigentliche Unterscheidung beruhe. Daher müssen wir aber diese Vereinigung noch weiter führen und ihr Maximum suchen, um von da aus die Künste zu scheiden.

Wir werden am beſten da fortſchreiten, wo uns das entſtanden war, daß man in der Poeſie etwas Maleriſches ſuchte, ſo wie in den bildenden Künſten etwas Poetiſches. Denken wir uns ein Gedicht von einem gewiſſen Umfange, wie die Iliade oder Odyſſee, in einer Reihe von Momenten aufgefaßt durch die Malerei, ſo ſind das zwei ganz verſchiedene Kunſtwerke, die aber identiſche Momente haben. Das Gedicht iſt in ſtetigem Fortſchreiten, und es bildet auf ſolche Weiſe eine Reihe verſchiedener fortſchreitender Momente, das Gemälde dagegen iſt nur ein Moment. Wäre das Gemälde ein aus der Wirklichkeit abgeſchriebenes eines poetiſchen Moments, ſo wäre das Dichteriſche nur im Dichter zu ſuchen; allein als Bild exiſtirt es doch nur unvollſtändig in ihm, und er iſt es ſich nicht bewußt, in dieſem Moment ein Bild ſo innerlich geſtaltet zu haben, wie der Maler. Sonſt hätte der Dichter ein divinatoriſches Talent hierbei entwickelt, dagegen das Poetiſche würden wir ihm abſprechen. Denkt man ſich aber, wenn dies gewöhnlich der Fall ſein wird, im Dichter ſei das Bild gar nicht zur Vollendung gekommen, ſondern nur eine Tendenz geblieben, der Maler aber habe das gerade ſo dargeſtellt, daß in der Wahrheit des Bildes die Darſtellung des in dem Gedicht gegebenen Moments ſei, ſo ſchreiben wir das Poetiſche dem Maler zu, obgleich er die Elemente dort gefunden hat; und es liegt dies darin, daß der Maler auf die Geſtalt und auf das Zuſammenſein ihrer Momente gewieſen iſt, und daß er nun der Geſtalt die Bedeutung der Vorſtellung des Dichters zu geben gewußt hat, d. h. daß er das, was bei dem Dichter das Dominirende iſt, die Vorſtellung, in dem Bilden der Geſtalt ſich untergeordnet, und umgekehrt was beim Maler das Untergeordnete war, die Vorſtellung, zum Dominirenden gemacht hat. Dies iſt aber freilich noch nicht das Poetiſche, denn das Dichteriſche hängt weſentlich zugleich an der Sprache, und ohne dieſe hat man noch kein Poetiſches; aber dies kann

man dem Maler gar nicht zumuthen, ſondern nur jenes, was ein ganz allgemeines Element iſt.

Schon einmal haben wir die Kunſtthätigkeit als einen Act eines einzelnen Lebens betrachtet, und dabei geſehen, wie ſie zugleich das Gattungsbewußtſein, d. h. das Bewußtſein vom menſchlichen Geiſt an ſich, wie er da iſt in unendlicher Mannigfaltigkeit von einzelnen Geſtalten in ſich habe. Davon hängt nun das Ethiſche ab, aber auch das Maleriſche und Plaſtiſche, wenn wir auf die menſchliche Geſtalt ſehen. Denn das einzelne geiſtige Leben iſt nicht zu trennen von dem einzelnen leiblichen, und das Gattungsbewußtſein muß auch das Bewußtſein von der Zuſammengehörigkeit beider ſein, nur daß das Geiſtige als das Bildende und Schöpferiſche geſetzt wird. Producirt es nun frei aus ſich eine menſchliche Geſtalt, ſie hätte aber keine Beziehung auf das Verhältniß des einzelnen Lebens zum Gattungsbewußtſein, ſo wäre dies entweder eine Nullität oder eine Unwahrheit; jenes wenn wir auf dieſes Höhere gar nicht getrieben werden, dieſes wenn es demſelben widerſpricht. Es war z. B. im Alterthum ein Bild menſchlicher Geſtalt hervorgebracht, das man den Canon nannte, weil man darin die größte Vollkommenheit der Verhältniſſe in den Theilen der menſchlichen Geſtalt fand, wonach nun alles andre ſollte beurtheilt werden. Ein ſolcher Canon iſt aber noch kein Kunſtwerk zu nennen, weil das Poetiſche nicht darin iſt, ſondern es iſt eine ſolche Darſtellung völlig phyſiologiſch, als Verhältniß des Feſten zu dem Fließenden ꝛc. Darin kann ſie auch vollkommen geweſen ſein; aber wenn ſie nicht innerlich, in Beziehung auf den Geiſt, eine Wahrheit hat, ſo fehlt ihr das Poetiſche. Daſſelbe gilt, wo es nicht auf einzelne Geſtalten, ſondern auf Productionen eines ethiſchen Momentes ankommt. Da iſt ein jeder ſolcher Moment ein Zuſammenſein von einzelnen menſchlichen Seelen, die jede für ſich ihre Wahrheit haben müſſen im Gattungsbewußtſein, und noch ſpezieller in der Volksthümlichkeit; und das Ganze muß eine

Wahrheit haben in der Entwikkelung der menſchlichen Verhältniſſe. Dieſe Entwikkelung verhält ſich aber zu den einzelnen Momenten wie die Gattung zu der individuellen Geſtalt, und eine Zuſammenſtellung, die in dieſer Hinſicht keine Wahrheit hätte, wäre für das poetiſche Moment eine Nullität oder Unwahrheit; d. h. wir verlangen auch auf dem Gebiete der bildenden Künſte, daß der Künſtler ſeiner Geſtaltenbildung, ſowohl in dem einzelnen als in den größeren Werken, die Richtung auf die Vorſtellung ſo weit zu Grunde lege und aufnehme, daß ſich ſeine Productionen auf jenes höhere Bewußtſein zurükkführen laſſen. Daſſelbe fordern wir auch vom Dichter, obgleich es noch nicht den Dichter macht; dennoch nennen wir es aber das Poetiſche, weil es in der Poeſie unmittelbarer dargeſtellt wird. — Sehen wir noch einmal zurükk auf das Mimiſche, welches wir in die Beweglichkeit des menſchlichen Geiſtes als Ausdrukk der zur Freiheit durchgedrungenen Productivität des Künſtlers ſezten, ſo ergab ſich uns hier, daß nur wer das Talent und die Richtung in hohem Grade habe überall dieſe Beweglichkeit zu ſchauen, und ſie in ſich zu realiſiren, auch dieſes Kunſtgebiet ausfüllen und bereichern könne. Geſezt nun man könnte dieſe Bewegungen ſo auf Regeln bringen, wie die Verhältniſſe der menſchlichen Geſtalt in jenem Canon, ſo wäre dies, wenn nicht jenes ethiſche Moment darin enthalten iſt, d. h. wenn nicht ein einzelner Moment darin dargeſtellt iſt, wie er ſeine Realität im Verhältniß zum Gattungsbegriff hat, dennoch kein Kunſtwerk, wenn auch die einzelnen Bewegungen noch ſo vollkommen wären.

So haben wir hier ein neues gemeinſames Element gefunden, von dem man ſchon im Voraus behaupten kann, daß es in allen Kunſtgebieten ſein müſſe; nämlich die freie Productivität, es ſei als Geſtaltenbildung oder als Bildung von Vorſtellungen, muß überall zurükkgehen auf das höhere Allgemeine, unter dem das Einzelne ſeinen Ort hat, ſonſt iſt der Künſtler kein wahrhafter. Der Ausdrukk iſt hier ſo allgemein gefaßt,

damit auch für das Phyſiſche Raum ſei neben dem Ethiſchen. Denn denken wir an die Aufgabe der Malerei in ſolchen Zweigen, wo die Naturdarſtellung dominirt, ſo werden wir dies gleichfalls auf dem rein phyſiſchen Gebiet ſagen müſſen; jeder Baum muß eine Naturwahrheit haben, d. h. er muß angeſchaut werden können als Einzelnes einer beſtimmten Gattung; aber eben ſo muß das ganze Zuſammenſein des Naturlebens und des Individuellen wirkliche Naturwahrheit haben, und mithin ſo zuſammen ſein können. — Indem wir ſo in der Kunſt nicht nur auf die Production einzelner Geſtalten an und für ſich, ſondern auf die innere Wahrheit derſelben ausgehen, ſo ergiebt ſich, warum man der Kunſt eine ſo hohe Stelle einräumt, als freies Realiſiren von dem, worin alle Auffaſſung ihren Werth hat, es iſt nämlich das Prinzip, daß alle Formen des Seyns dem menſchlichen Geiſte einwohnen; fehlt dieſes Prinzip, ſo iſt keine Wahrheit möglich, ſondern nur Skepſis. — Sehen wir nun von hier aus auf jenes zweideutige Verhältniß der Künſte unter ſich, daß ſie auseinander ſein wollen, aber doch auch wieder zuſammen ſein, und daß nur jede nach dem Namen als eine erſcheint, auf der andern Seite aber die verſchiedenen Theile derſelben von verſchiednen Punkten ausgehen, ſo wird ſich uns nun die Ueberſicht des Ganzen ergeben.

Wenn wir nämlich von dieſem höhern ſpeculativen Saze aus die ganze Mannigfaltigkeit im Kunſtgebiete betrachten, ſo kommen wir auf das zurükk, was ſchon vorher als aus dem empiriſchen Bewußtſein angedeutet ward, daß die beiden Arten, wie wir das Einzelne haben können, ſei es in der Vorſtellung oder im Bilde, immer zuſammen ſind, wenngleich in verſchiedenem Grade; es ſind, von hier aus betrachtet, die beiden Arten, wie die dem Menſchen urſprünglich inwohnenden Formen des Seins, die Ideen, von der rein intelligenten Agilität aus Einzelne werden wollen; denn ſo wie wir von den Sinneseindrükken ergriffen werden, wird bald das Bild bald die Vorſtellung vor-

walten. Wenn nun im Innern beides daſſelbe iſt, ſo liegt offenbar der Grund der Differenz in der Mannigfaltigkeit der Lebensfunctionen, die wir durch den Ausdruck Organismus bezeichnen. — Um aber von hier aus das Ganze zu überſehen, müſſen wir jenes erſte Element, daß die Richtung des Einzelnen auf die Productivität eine freie wird, damit verbinden, daß jene Richtung immer darſtellen ſoll jenes dem menſchlichen Geiſt urſprünglich Einwohnende, deſſen innere Wahrheit ſie zur Anſchauung bringt, indem es dem äußern Sein entſpricht, auf der andern Seite aber auch ein Sein hervorruft, und als Ausdruck der geiſtigen Productivität erſcheint; auf ſolche Weiſe ſtellen ſich dann auch jene beiden Anſichten nun gar nicht mehr einander entgegen, einmal daß die Kunſt Nachahmung der Natur ſei, ſodann daß ſie der Canon der Natur ſei. Denn das erſtere anlangend, wird jeder leicht zugeben, daß man Geſtalten geſehen haben muß, ehe man ſie produciren kann, und indem ſo das Auffaſſen das erſte iſt, ſo kann man die Kunſtproduction als das zweite anſehen. Weit weniger Wahrheit dagegen iſt in der Stellung des Sazes enthalten, daß die Kunſt Nachahmung des Natürlichen ſei, denn während die Natur aus eigner Kraft das Einzelne hervorbringt, iſt eben das Natürliche nur das einzeln Gegebene. Wenn man aber auf der andern Seite ſagt, die Kunſt iſt nicht Nachahmung der Natur, ſondern der Canon der Natur, ſo iſt dies freilich auch wahr, weil wir die Natur beurtheilen können nur auf unſere geiſtige Weiſe, und indem die geiſtige Productivität die reinſte iſt, weil ſie frei iſt, ſo kann man auch ſagen, ſie muß für alles die Regel ſein. — Treten wir daher unſrer Aufgabe näher, ſo iſt nun nicht ein reiner Gegenſaz darin zu ſuchen, ſondern es iſt vielmehr nur eine relative Differenz darin enthalten, indem Bild und Vorſtellung für ſich auch immer zugleich ſind. In jedem einzelnen Leben iſt aber die Productivität bedingt durch das eigenthümliche Verhältniß dieſer Elemente, und es gehört mit zu der eigenthümlichen

Beſonderheit des Daſeins, daß der eine mehr im Bilde lebt als in der Vorſtellung, und da iſt es natürlich, daß ſeine Produktivität im Hervortreten Bild wird. Aber wie verhält es ſich nun mit einer andern Entgegenſezung, die wir fanden, daß es nämlich Künſte gäbe, welche mehr in der Darſtellung der feſten Formen des Seyns in ihrer Selbſtſtändigkeit verweilten, andre die ſich mehr in der Darſtellung des Zuſammenſeins dieſer Formen mit dem allgemeinen Leben bethätigten, wie dies in Malerei und Sculptur ſtark entgegen trat, während es ſich in der Poeſie wieder gar nicht ſo abſonderte. Wollte man ſagen, es ſei dies nur ein verſchiednes Talent in Beziehung auf das Bild und in der Poeſie könne ſich dies gar nicht ſondern, weil ſie es mit der Vorſtellung zu thun habe, ſo ſcheint doch immer darin ein Mißverhältniß und eine Ungleichheit zu liegen, indem ſich ſo in der bildenden Kunſt Differenzen finden, die in der redenden nicht ſind. Daher haben wir freilich von dieſem Geſichtspunkt aus noch keine reine Conſtruction, bis wir auch dieſes noch aufgelöſt haben. Denn die Kunſt bringt ideal hervor, was die Natur geben würde, wenn nicht andre hemmende Coefficienten mitwirkten.

So bald wir einſahen, daß wir zu etwas höherem aufſteigen müßten, ſo ergab ſich uns als Ort der Kunſt kein andrer als das Gebiet des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins; nun ſind aber die Typen des Seins in allen dieſelben, und nimmt man noch die Naturgegenſtände hinzu als ſolche, ſo ſcheint es als wären unſere Unterſuchungen ganz auf das Gebiet des objectiven Bewußtſeins übergegangen, und die Kunſt ſelbſt ſcheint ſich uns geſpalten zu haben, ſo daß nur ein Theil derſelben vom unmittelbaren Selbſtbewußtſein auszugehen ſcheint, wie die Mimik und die Muſik, die andern dagegen von dem objectiven Selbſtbewußtſein, und von der ethiſchen Selbſtbeſtimmung des Subjects abhängig erſcheinen. Aber ſo wie wir die Differenz mit hinzunehmen, und ich will nur die eine nehmen, daß dem einen die

Kunſtthätigkeit Bild, dem andern Vorſtellung wird, dem einen mehr Einzelnheit und ſo ſich beziehend auf die feſtſtehenden Formen des Daſeins, dem andern mehr Zuſammenſtellung, ſich mehr beziehend auf die Geſeze des Zuſammenſeins dieſer Formen: ſo ergiebt ſich daraus, daß die Kunſtthätigkeit eines jeden in ihrer beſtimmten Art und Weiſe doch davon ausgehe, wie er als unmittelbares Selbſtbewußtſein, als einzelnes beſonderes Leben ſich verhält; denn wir werden dies gar nicht trennen können, daß die freie Productivität des Einzelnen eine beſtimmte Richtung nimmt, und er auf dieſem Gebiete vom Einzelnen auch beſonders afficirt wird; und ſo iſt allerdings das unmittelbare Selbſtbewußtſein die Quelle der Beſtimmung der Kunſtthätigkeit. Nun aber haben wir uns auch in Betreff derjenigen Künſte, die wir mehr unmittelbar auf das Selbſtbewußtſein bezogen, wie der Mimik und Muſik gleich geſagt, daß die Kunſtwerke ſelbſt nicht aus einem unmittelbar afficirten Moment hervorgegangen ſeien, ſondern daß ſie den ganzen Umfang, wie das Selbſtbewußtſein äußerlich wird, bilden, und ſo führt dies auf eine untergeordnete Weiſe doch wieder auf das objective Bewußtſein zurükk. Eben ſo waren wir in unſerm Beſtreben die Sonderung der Künſte zu finden von dem Organismus aus, indem wir überwiegend von dem geiſtigen Gehalt dieſer Function ausgingen, nicht zu unſerm Ziele völlig gekommen; denn dieſelbe geiſtige Function ſchien bald in dieſer, bald in jener Kunſt thätig und doch waren die verſchiedenen Künſte wieder in verſchiedne Gebiete gehörig. Daraus aber folgt, daß die Kunſt in ihrer Wirklichkeit, wie ſie ſich in der Erſcheinung verzweigt und Eins und Vieles wird, offenbar noch von etwas anderem abhängen müſſe. Es iſt jedoch dabei nöthig, um nicht aufs Gerathewohl zu ſuchen, daß wir in ein und derſelben Linie bleiben, von der innerſten Regung ausgehend bis zur Vollendung des Prozeſſes im Heraustreten nach Außen. Das lezte anlangend haben wir zwar geſagt, daß die wirkliche Darſtellung nach Außen als etwas

Secundaires anzusehen und bei Seite zu stellen sei, aber das hindert nicht zu behaupten, alle diese verschiedenen inneren Anregungen und Elemente würden kein Kunstwerk werden, und es würde keine Thatsache des menschlichen Geistes entstehen, wenn nicht die Richtung vom Anfange an auf dieses Heraustreten ginge. Also werden wir die Differenz in der Art und Weise, wie die Kunstwerke nach Außen erscheinen, indem sie rein von Innen ein Aeußeres werden, mit in Anschlag bringen, und so weit, als diese Eines sind, erscheint auch die Kunst als Eine, wenngleich die Differenzen selbst bleiben. So wird es aber auch verschiedene Arten geben, wie man die Kunst eintheilen kann, denn unsere aus dem geistigen Gehalt der organischen Function hergenommene Differenzen bleiben dem ungeachtet in ihrem Werthe. Betrachtet man jedoch die Kunst geschichtlich in ihrem Gewordensein und so ihrem Gegenstande nach, so muß auch die Eintheilung überwiegen, welche sich auf das gegenständliche Werden der Kunst bezieht. Dies hängt jedoch genau wieder zusammen mit der von uns aufgestellten Differenz, und darauf müssen wir zuerst Rücksicht nehmen.

Es ist von uns gesagt worden: daß die beiden verschiedenen Formen, unter welchen die einwohnenden Ideen einzeln werden können als Bild und Vorstellung, immer mit einander verbunden seien, weil auch das sinnliche objective Bewußtsein, die sinnliche Anschauung, doch nicht zu derjenigen Festigkeit und Constanz gelangt, welche sie als menschliches Bewußtsein haben muß, wenn sie nicht mehr oder weniger von der Vorstellung begleitet wäre; eben so umgekehrt die Richtung von den inwohnenden Ideen aus Einzelnes als Vorstellungen zu produciren, hat immer zugleich, da das Einzelne auch wahrnehmbar sein muß, sinnlich die Richtung auf die Production des Bildes. Sagten wir daher, der eine wird ein Dichter deswegen, weil diese Richtung in ihm überwiegt, und das Bild in ihm nie zu der gleichen Vollendung gelangt, wie eine Vorstellung, und der andere umgekehrt wird

ein bildender Künſtler, weil das Bild in ihm zu größerer Vollendung gelangt als die Vorſtellung, ſo liegt auch die Beſtimmung ganz nahe, daß dieſe beiden Kunſtzweige verſchieden ſind durch die Art und Weiſe, wie ſie äußerlich werden. Der Dichter kann ſeine Vorſtellungen nur heraustreten laſſen durch die Sprache, der bildende Künſtler ſein inneres Bild nicht anders äußerlich werden laſſen, als an einem gegebenen Stoff; und ſo beginnen damit freilich Differenzen, die ſich wieder hierauf beziehen. Denn bei jener Beſtimmung, daß der bildende Künſtler ein ſolcher werde, weil die Richtung zum Bilde in ihm überwiegt, iſt noch kein Unterſchied zwiſchen Bildhauer und Maler gemacht; denn daß der Bildhauer überwiegend es mit einzelnen Geſtalten zu thun habe, der Maler mehr mit dem Zuſammenſein, dies hatten wir nur als ein relatives gefunden. Nun aber ergiebt ſich uns eine andere Differenz; der Bildhauer nämlich bringt ſein Bild urſprünglich als ein körperlich Undurchdringliches, als körperliche Geſtalt hervor, der Maler dagegen daſſelbe auf einer Fläche. Beides ſteht aber auch zugleich ſchon in einem beſtimmten Verhältniß dazu, daß der Bildhauer die Geſtalt als ein von der Natur Producirtes anſieht, der Maler dagegen immer zugleich auch die Verhältniſſe der Geſtalt zum Lichte im Sinne hat; daraus entſteht dann auch, daß der eine nur kann auf der Fläche darſtellen, der andere dagegen dies nothwendig in der körperlichen Form thun muß; denn die Selbſtſtändigkeit der productiven Kraft würde keineswegs auf der Fläche erſcheinen, und wieder das Verhältniß der Geſtalt zum Lichte würde nicht eines ſein in der körperlichen Bildung, weil die Geſtalt ſonſt, den Veränderungen des Lichts ausgeſezt, nicht daſſelbe bliebe, während doch der Moment derſelbe ſein ſoll; und umgekehrt muß ſich daher der Maler ſein Licht ſelbſt machen, es muß in demſelben Raume ſein und immer daſſelbe bleiben; und ſo wird auch das ganze Verfahren ein anderes. Doch haben wir es bei dieſer Unterſcheidung nicht damit zu thun, daß jede eine ganz andere Technik

haben müſſe, weil beide ein ganz verſchiedenes Material gebrauchen, ſondern das Verfahren wird von uns unterſchieden in der Beziehung, daß die eine anderes erfordert durch die Selbſtſtändigkeit in der Geſtaltung, die andere durch die Beziehung auf das allgemeine Leben. —

Was die Poeſie betrifft, ſo entſteht da die entgegengeſezte Schwierigkeit; ſie ergab ſich nur verſchieden nach der Differenz der Functionen, und wir fanden dagegen, daß ſie Eine ſei in der Wirklichkeit. Wir ſahen, daß es poetiſche Productionen giebt, die ſich in gewiſſer Beziehung verhalten, wie die Bilder zu den Gemälden, weil ſie auf der einen Seite mehr als ein Einzelnes, auf der andern mehr als ein Vieles darſtellen, aber doch wollte ſich die Poeſie ſo nicht theilen, ſondern ſie blieb immer eine. — Unſerem gegenwärtigen Geſichtspunkt gemäß haben wir dagegen zu ſagen, ſie muß auch eine bleiben, weil ſie es immer mit derſelben Art und Weiſe, wie die innere Production äußerlich werden kann, zu thun hat, d. h. immer mit der Sprache. — Man könnte einwenden: in der Sprache finden wir den Gegenſaz von gebundener und ungebundener Rede, und da könnte wohl der Grund zu einer ſolchen Theilung liegen, wie zwiſchen Malerei und Sculptur; aber daß die freie Productivität Vers wird und werden will, dazu haben wir noch keinen beſtimmten Grund gefunden, und wir ſind ſomit noch nicht auf einen Punkt gelangt, beurtheilen zu können, ob eine ſolche Differenz auf die Productivität ſelbſt zurükgeht, vielmehr würde ſich dies, von der Geſchichte der Kunſt aus betrachtet, nur als nichtig zeigen; denn es giebt hier keine Gattung der Darſtellung, ſei es des Einzelnen oder des Zuſammenfaſſens eines ethiſchen Moments, wo wir nicht proſaiſche und poetiſche Momente zugleich hätten. Von der Productivität aus iſt ſo, was wir einen Roman nennen, oder ein Epos, in Beziehung auf alle bisher betrachteten Differenzen völlig daſſelbe; aber das eine iſt eine gebundene, das andere eine ungebundene Rede. Daſſelbe gilt vom Drama. Hier iſt nicht

der Ort, dies zu erörtern, und wir müſſen es für jezt unberükſichtigt laſſen, aber dies werden wir feſtſtellen können, daß die Poeſie deshalb Eine iſt, weil ſie nur mit der Sprache und immer mit der Sprache zu thun hat, und dies beginnt nicht erſt da, wo ſich der Künſtler an die äußere Darſtellung begiebt, ſondern das Vorſtellen in ſeinem erſten Anfange iſt nie etwas anders geweſen, als innere Rede, alſo geht dies bis in die innerſte Thätigkeit zurük, da wir uns dieſe nicht anders denken können als ſo. Daraus folgt, die Kunſt in ihrer Wirklichkeit theilt ſich nach der Art, wie ſie Erſcheinung werden kann.

Dies haben wir freilich nur erſt an dem Gegenſaz der bildenden und redenden Kunſt gezeigt, aber es läßt ſich auch in den andern finden. Denn fragen wir nach dem Unterſchied zwiſchen Sculptur und Architectur, ſo müſſen wir freilich den wieder aufnehmen, den wir ſchon gemacht, daß es nämlich die eine überwiegend mit organiſchen, die andere überwiegend mit mathematiſchen Formen zu thun hat. Zugleich gilt von ihnen, die eine wie die andere arbeitet am Solidum und bringt ein körperliches hervor; aber die ganze Art und Weiſe des Verfahrens iſt ſchon im erſten Aeußerlichwerden eine andere. Denn fragen wir bei der Bildhauerei nach der Grenze zwiſchen dem eigentlich Techniſchen und dem Künſtleriſchen, ſo muß der Künſtler, wenn er ſein Kunſtwerk zur Erſcheinung bringen will, das Solidum nothwendig ſelbſt hervorbringen. Er kann den Arbeitern nicht etwa eine Beſchreibung geben und Umriſſe zeichnen, ſondern er muß das Modell machen, in und mit dieſem Aeußerlichen erſt wird ſein Innerliches fertig. Dann geht das Handwerksmäßige an, und hat er recht vortreffliche Handwerksleute, ſo iſt es auch möglich, daß er ſein Modell in kleinerem Maaße vollende, und die Arbeiter es dann nach mathematiſchen Beſtimmungen vergrößern. Anders der Architect, dieſer ſteht von ſeinen techniſchen Arbeitern viel weiter ab; mit dem Werk der Hände hat dieſer

gar nichts zu thun, da er gar nicht am Solidum arbeitet, sondern der mathematischen Gestaltung gemäß, mit der er es zu thun hat, giebt er seinen Handwerkern Grundriß und Durchschnitt. So tritt diese früher gefundene Differenz wieder hervor, daß der eine es mit dem Lebendigen zu thun hat, was sich in der Fülle seines Ausdrukks nicht auf mathematische Maaße und Linien zurükführen läßt, während der andere durchaus mathematisch gestaltet. — Dasselbe läßt sich auch auf der entgegengesezten Seite betrachten, wenn wir von diesem mittleren Kreise der redenden und bildenden ausgehend, der Architectur die Mimik und Musik gegenüberstellen. So ist der Mimiker dem Architecten gegenüber darin entgegengesezt, daß jener gar keine solchen Arbeiter braucht, sondern er muß das ganze Kunstwerk an sich selbst vollbringen, und das Ursprüngliche dieser Kunst, nämlich das Interesse an der Beweglichkeit der menschlichen Gestalt als Ausdrukk der geistigen Bewegungen ist immer nur in dem Maaße vorhanden, als es auch in jedem Moment Trieb zu einer solchen körperlichen Bewegung wird. Die Art und Weise, wie hier das Kunstwerk zur Erscheinung kommen kann, knüpft sich immer an die zu Grunde liegenden Bewegungen an. Aber soll die Kunst in ihrer Einheit erkannt werden, so müssen wir zugleich anerkennen, daß es der mimische Künstler auch mit jenen beiden zu thun haben kann; denn bald stellt er selbst ein Einzelnes dar in einem gewissen Moment, bald aber auch kann er einen ethischen Moment durch Zusammenstellung von mehreren in diesem Moment bewegten Personen darstellen; dazu braucht er aber Andere, und indem so mehrere gemeinschaftlich sein müssen, kann es oft auch sehr daran streifen, daß die Andern nur abschreiben, was er ihnen vorgeschrieben hat, und da sind sie dann nur Handwerker. Ungeachtet dieses relativen Unterschiedes aber bleibt die Kunst immer dieselbe, weil die Art und Weise, wie sie äußerlich werden kann, immer dieselbe ist. — Wie verhält es sich aber nun mit der Musik? Die einfachste und ursprünglichste Form

iſt hier der Geſang als Beſtimmung gewiſſer Bewegungen der eigenen Stimmwerkzeuge, auf ihn iſt alles anwendbar, was von der Mimik gilt, da es ja auch ein beſonderer innerer Organismus iſt, deſſen Wirkungen vermittelſt der Luft zum Vorſchein kommen, und es wird ganz daſſelbe ſein, wir mögen uns den einfachen Geſang der Einzelnen oder ein Zuſammenſtimmen darin denken; und ſo iſt die Kunſt Eines, trägt aber dieſe Differenzen in ſich. Nimmt man dagegen die Muſik in ihrer Erweiterung, ſo ſcheint es freilich etwas anderes zu ſein und eine größere Differenz hervorzugehen, aber doch iſt ſie immer Eine, weil die innere Thätigkeit und die Art, wie ſie äußerlich werden kann, weſentlich ein und dieſelbe iſt; und ſo entſtehen nun von demſelben Punkt aus zwei beſondere Künſte, Mimik und Muſik, indem dort die Bewegungen des innern unmittelbaren Selbſtbewußtſeins durch die Gebehrden äußerlich werden, und nichts anderes mehr, — (denn wenn in einigen Fällen Gliedmaßen an die Stelle der Sprache treten, ſo ſind dieſe nicht Worte, ſondern nur ein Supplement der Wortſprache, was eine leichtere Verſtändigung herbeiführen ſoll), — und indem hier die innern Zuſtände durch die Stimme äußerlich werden. Daſſelbe gilt auch von der Inſtrumentalmuſik, denn ohne hier auf eine Unterſuchung einzugehen, wie die Inſtrumentalmuſik aus der Stimme ſelbſt entſtanden iſt, dürfen wir nur fragen, ob etwas anderes dadurch zur Erſcheinung kommt, als die innern Bewegungen dadurch zu erkennen zu geben? Etwas Objectives kann durch die Muſik nicht erreicht werden, und es kann alſo die Tendenz in dieſer erweiterten Muſik nichts anderes ſein, als die in der urſprünglichen. Aber ohne hier zu fragen, ob in dieſer Kundgebung der innern Bewegungen durch körperliche Bewegungen und die Stimme etwas Sicheres ſei, ohne daß noch etwas dazu käme, ſo geben wir doch auch dieſe innern Zuſtände kund durch die Rede, und ſo wird derſelbige Punkt auch die Quelle für die Poeſie, welche uns, genau genommen, von allen Punkten aus

entgegentritt. Indeß dieſe Kundgebung der innern Gemüthsſtimmungen und Bewegungen durch die Rede iſt nie ein Unmittelbares, ſondern es iſt ſchon etwas anderes dazwiſchen getreten. Aber freilich, wenn die körperlichen Bewegungen und die Bewegungen der Stimme Kunſt werden ſollen, ſo muß immer auch ſchon etwas anderes dazwiſchen getreten ſein. Aber der Unterſchied iſt der, daß, wenn wir hier das Kunſtloſe betrachten, uns nur die Aeußerung der innern Empfindungen durch Bewegungen und Ton als ein Urſprüngliches und Unmittelbares erſcheint, wo ſich das Kunſtloſe zu erkennen giebt als eine vollkommene Unwillkührlichkeit und als eine reine Identität der innern Erregung ſelbſt des Aeußerlichwerdens. Aber wenn wir denken, daß jemand ſeinen Empfindungen durch Worte Luft macht, ſo iſt das ſchon eine Ueberſezung in Gedanken, und ſelbſt das Kunſtloſe hat da nicht mehr die Urſprünglichkeit. Es giebt freilich hier Uebergänge zwiſchen den Bewegungen der Stimme, welche rein Ton, und ſolchen, welche Wort werden wollen; dieſe Uebergänge bezeichnet man in der Sprache durch den Ausdrukk Interjectionen, und dieſe bezeichnen uns den Weg von der einen zur andern. Sehen wir die Sache von Seiten der Sprache an, ſo erſcheint die Interjection als etwas Vieldeutiges und Unbeſtimmtes; verwandelt ſie ſich dagegen in einzelne Ausrufungen, welche aber objective Sprachmomente ſind, ſo geht das Unbeſtimmte und Vieldeutige in ein Beſtimmtes über. Allein betrachten wir es genauer, ſo liegt in der Interjection überhaupt kein Gedanke, kein objectives Bewußtſein, ſondern nur der Ausdrukk des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins, in ſolcher Ausrufung durch beſtimmte Worte liegt aber ſchon der Gedanke, und hieran müſſen wir den Prozeß anknüpfen und zugeben, daß es allerdings eine Gattung der Poeſie giebt, welche dieſelbe Beſtimmung hat, wie Mimik und Muſik, aber ſich doch nicht auf dieſelbe Weiſe und in demſelben Grade, ſondern eine Stufe weiter auf die unmit-

telbare innere Bewegung des Geiſtes bezieht, indem ein Uebergang in die Reflexion dabei vorausgegangen iſt.

Hieraus ergiebt ſich nun auch auf der andern Seite das Verhältniß zwiſchen unſerer erſten Unterſuchung, die Kunſt in ein Mannigfaltiges auseinander zu legen, und der leztern. In unſerer erſten Unterſuchung war es ein einzelner Punkt, von dem wir ausgingen, nämlich das Beſtreben, die unmittelbaren Bewegungen des Selbſtbewußtſeins aufzufaſſen, wie es nach Außen tritt und Kunſt wird, indem es zur rein freien Productivität hindurch bringt. Hier nun entſtehen uns von demſelben Standpunkt aus drei verſchiedene Künſte, aber die eine nur als ein Theil einer andern. Wir müſſen es aber dahingeſtellt ſein laſſen, ob nicht die Mimik auch andere Theile haben kann, und etwas anderes durch ſie noch ausgerichtet werden könne, als daß innere Bewegungen dadurch kund werden; es fragt ſich, ob es nicht auch eine Art und Weiſe gebe, die Mimik ins Objective zu ziehen. Was alſo von dem einen Geſichtspunkt aus Eines iſt, das wird aus dem andern Vieles, aber noch mehr; denn es geht in alle die verſchiedenen Kunſtzweige hinein, nur nicht in derſelben Urſprünglichkeit und in demſelbem Verwandtſchaftsgrade. Fragen wir nun aber weiter, indem wir nun ſchon aus der Mimik und Muſik, als dem Unmittelbaren, einen Uebergang in die Poeſie gefunden haben, wie es mit der bildenden Kunſt ſtehe, ſo werden wir von ihr ſagen müſſen, ſobald dieſe den Weg nimmt, den Menſchen uns darzuſtellen in irgend einer beſtimmten Gemüthsbewegung, ſo nimmt ſie die Mimik in ſich auf, und erhält dieſe Tendenz, wenngleich vielleicht nur in einer einzelnen Gattung; und wir können dies im Voraus als etwas Gegebenes anſehen. Denn in einem hiſtoriſchen Gemälde, wo mehrere Menſchen einen ethiſchen Moment bilden, verlangen wir als nothwendig, daß der Künſtler den Ausdruk der Verhältniſſe, in welchen jeder Einzelne zu der Totalität des Moments

ſteht, zugleich darſtellt, und ſo wird das Mimiſche in das Bild mit aufgenommen.

Gehen wir nun auf die entgegengeſezte Seite hinüber zu denjenigen Thätigkeiten, die unſer ſittliches Leben conſtituiren, ſo liegt auch in dieſen eine ſolche Tendenz, ſich zur freien Productivität hindurch zu arbeiten und Kunſt zu werden. In ſofern nun dieſe Thätigkeit unmittelbar in den geſelligen Verhältniſſen der Menſchen ſtattfindet und dieſe beſtimmt, ſo iſt allerdings die Poeſie die urſprüngliche Production dieſer Art; denn wir mögen uns nun epiſche oder dramatiſche Poeſie denken, ſo iſt immer ein Geſammtleben darin enthalten, nur in dem einen Fall in einer Reihe von Handlungen und Wirkungen, und in dem andern in einem einzelnen Moment, der durch ſich ſelbſt abgeſchloſſen wird. Fragen wir nun, was ſich hier zur freien Productivität durcharbeitet, ſo iſt es die ſittliche Geſinnung, vermöge deren jeder einzelne das ganze ſittliche Geſammtleben conſtituiren möchte, und doch werden in der Wirklichkeit alle ſeine Handlungen durch Thätigkeiten anderer in dem Zuſammenleben mit ihnen beſtimmt, er muß dieſe mit aufnehmen und kann ſo nur auf gebundene Weiſe ſeine ſittlichen Ideen manifeſtiren, und er wird nur verſtanden, wenn auch das ihn Bindende verſtanden iſt. Da iſt offenbar aber auf dieſelbe Weiſe im Weſen des Geiſtes die Aufgabe geſtellt, auch von dieſem Punkt aus zu einer freien Productivität hindurch zu dringen, und das kann nicht anders geſchehen, als wenn das, was in der Wirklichkeit den Menſchen bindet, ſeine eigene Production wird. Alsdann iſt auch nicht nöthig, daß eine einzelne Perſon der Dichter ſei, ſondern die Geſammtheit iſt der Ausdrukk ſeiner Ideen. Sobald der Einzelne auf einem andern als dieſem Wege zur freien Productivität hindurch dringen will, und im wirklichen Leben nach einer ungebundenen Selbſtdarſtellung ſtrebt, ſo drükkt man das oft ſo aus, daß man ſagt, er trage ſeine Poeſie auf das wirkliche Leben über, und läßt dieſes nicht gelten, und ſo zerſchellt er ent-

weder mit seiner ganzen Thätigkeit, oder sie wird doch eine gebundene und unfreie, das ist Mißverstand dieser Richtung. Es kann aber auch leicht der Fall eintreten, daß in einem Einzelnen die ethische Richtung auf das Gesammtleben eine sehr starke ist, er sie jedoch nicht kann in der Poesie unmittelbar hervortreten lassen, weil ihm das überwiegende Talent in der Sprache fehlt. Dann bleibt ihm nur eine mittelbare Darstellung übrig, und so finden wir hier den Weg zu den bildenden Künsten. Aber diese sind in dieser Hinsicht nie vollständig, sondern sie müssen sich immer anlehnen an die Geschichte oder eine gegebene Dichtung. Wenn das nicht ist, so muß der Künstler erst sein Werk in Worten erklären, was nicht sein sollte. Aber sobald sein Bild Bezug nimmt auf geschichtliche oder poetische Personen, so kann es Darstellung eines ethischen Moments werden an und für sich. Hierher gehört auch das in den bildenden Künsten, was man Symbolik nennt, indem es nichts anderes ist, als eine Art und Weise, die aber nur durch Ueberlieferung sich fixiren kann, die bildenden Künste an und für sich zum Darstellungsmittel des Ethischen zu gebrauchen, ohne daß sie auf eine bestimmte Geschichte oder eine bestimmt gegebene Poesie Bezug nehmen. Wir wollen hier ganz davon abstrahiren, daß man oft der ganzen Mythologie einen ähnlichen Ursprung gegeben hat und geben kann, und nur eine symbolische Figur nehmen, wie die Caritas, so erkennt jeder, was es sein soll, aber nur darum, weil die Bedeutung durch eine Tradition sich festgestellt hat. Hier zeigt sich aus der Poesie der Uebergang in die bildende Kunst für das Ethische; wenn aber diese als Ethisches sich ganz frei hinstellen will, so muß es, — da zwischen dem Ethischen im gemeinsamen Leben der Menschen und der Sprache eine so große Beziehung ist, indem fast alle gemeinschaftlichen Handlungen durch die Sprache vermittelt werden müssen, — auch das Natürlichste sein, daß derjenige, welcher diese Richtung so in sich trägt, ein Dichter werde, und wenn ihm in der bildenden Kunst dies als

die Hauptsache gilt, daß er ethische Momente darstellen will, und daß ihm die bildende Kunst nur dazu dient, weil er das Talent für die Dichtkunst nicht hat, er dagegen für die bildende Kunst an und für sich nicht angeregt ist, so wird er durchaus kein Meister sein, da ihn seine eigenthümliche Kunst nicht anzieht, und er wird vielmehr nur als ein in einen Maler übertragener Dichter erscheinen.

Was nun die ethische Thätigkeit des Menschen in ihrer Richtung auf die Natur betrifft, so ist, wenn diese ebenfalls zur freien Productivität hindurch dringen soll, gerade hier die Seite, von wo aus eine allgemeine Erklärung, die man von der Kunst gegeben hat, sich am meisten einschleicht, und die man doch als wahr darstellt, weil sie hier am unmittelbarsten zur Anwendung kommt, nämlich daß dieselbe eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck sei. — Offenbar hat der Mensch bei seiner Thätigkeit in der Natur fast immer zunächst den Zweck der Selbsterhaltung im weitesten Sinne und der Eroberung der Natur; aber die unmittelbaren Thätigkeiten dazu sind immer rein mechanische. Wenn der Mensch die Erde in Beziehung auf die Vegetation erobert, so ist dies freilich auch eine Thätigkeit in den organischen Kräften, aber diese läßt er nur wirken; seine unmittelbare Thätigkeit ist die rein mechanische. Eben so, wenn der Mensch baut, sei es über der Erde, um sich gegen die Atmosphäre zu schützen, oder unter derselben, um sie zu erforschen und zu benuzen, so sind dies rein mechanische Thätigkeiten, und sobald der Zweck erreicht ist, so läßt sich schwer denken, daß noch ein Ueberschuß bliebe, in welchem der Uebergang zur freien Productivität enthalten wäre; und doch finden wir es so schon auf den ersten Stufen der Kultur. In den Zeiten und Völkern, wo schon die Rede ist von Paradiesen, hängenden Gärten und Pyramiden, ist noch wenig von andern Künsten als ihre Anfänge vorhanden, und doch finden wir dieselben zweckmäßigen Thätigkeiten, aber der Zweck ist verschwunden, und wir können dies nur ansehen als

eine Richtung auf die freie Productivität. Aber sie wäre etwas ganz Leeres, wenn wir nicht einen solchen Ueberschuß fänden; denn was man nur als ein Mittel will, um einen Zweck zu erreichen, das will man eigentlich gar nicht. Deshalb bedarf es hier noch eines andern Aufschlusses, und den werden wir in nichts anderem erhalten, als wenn wir auch in der Thätigkeit, wie sie dem Zweck dient, noch etwas anderes aufsuchen; und dies ergiebt sich auch unmittelbar. Denken wir uns einen, der zuerst ein Stück Landes bearbeitet, so werden wir immer voraussezen, er thue es in einer regelmäßigen Form, und geschieht dies nicht, so wird das eine Ausnahme sein, die durch Hindernisse hervorgebracht ist. Sehen wir eine solche Arbeit ohne Spur einer regelmäßigen Form, so werden wir zweifelhaft sein, ob es eine menschliche Arbeit oder zufällig ist. Hier haben wir ein solches Element, welches mit dem unmittelbaren Zweck in gar keinem nachweislichen Zusammenhange steht; denn der Acker trüge gleich viel. Hier ist schon eine innere Richtung, nämlich die Richtung auf die regelmäßige Gestalt. Einen gewissen Grad von Symmetrie finden wir überall in der Bearbeitung des Bodens und in allen Bauwerken; und so werden wir sagen müssen, daß dies der Punkt sei, an den sich die freie Productivität in dieser Richtung anschließt; und dieses Element zur Anschauung zu bringen, abgesehen von allem Zweck, ist derjenige Punkt, von dem aus eine Kunstthätigkeit möglich ist. Dagegen scheinen nun allerdings mehrere Einwendungen gemacht werden zu können.

Wir haben zwei Künste, die Architectur und Gartenkunst, welche sich hier anschließen. Wie die Sculptur einzelne Figuren, so stellt die Architectur einzelne Werke dar; alles aber, was mehrere Gebäude sind, erscheint schon nicht mehr als ein Werk. Die Gartenkunst dagegen hat es wesentlich mit der Gruppirung zu thun, und hat eben so auf das Zusammensein der Organisation mit dem Licht und der Färbung zu sehen, wie die Malerei. Allerdings ist hier ein sehr großer Unterschied in Beziehung auf

den Effect. Die Architectur wird immer noch von mehreren als solche Kunst bezweifelt, weil man nicht immer genau genug das eigentlich Künstlerische von dem zu einem Zwekk Geschaffenen trennen kann, aber sie ist doch von weit größerem Effect, als die ihr coordinirte Kunst, die mehr nur auf dem Gebiete des Privatlebens erscheint. Dies führt zu einer Betrachtung, die erst den lezten Aufschluß über das ganze Verhältniß geben kann. — Die Architectur gehört in ihrer ganzen Productivität dem öffentlichen Leben an und will zugleich als ein Maaßstab erscheinen von der Gesammtthätigkeit der menschlichen Gesellschaft, aber nur für das öffentliche Leben. Betrachten wir die Kunst in ihren ältesten Productionen, so herrscht die Neigung zum Colossalen und Monströsen vor; dies hängt damit zusammen, daß man auf einer gewissen Stufe der Kultur kein anderes Maaß hat, die Thätigkeit der Menschen zu schäzen, als die Massenverhältnisse; bei einer höheren Bildungsstufe verschwindet dies mehr und mehr, und indem die architectonischen Werke es mehr auf übersichtliche Verhältnisse absehen, so erkennt man darin eine andere Richtung der Thätigkeit, aber sie sind eben so ein Zeugniß der Beschaffenheit des gemeinsamen Lebens, wie jene. Wie nun vom Anfange an gesagt, daß ein jedes Werk der Architectur, was in das Gebiet der Zwekkmäßigkeit gehört, ein jedes dem Geschäfte gewidmete Gebäude nicht als Kunstwerk anzusehen sei, und nur eine Kunstmäßigkeit an der Zwekkmäßigkeit sei, und indem wir, nach dem Zwekk großer Gebäude fragend, sie immer nur als Räume für das öffentliche Leben erkennen, so sehen wir, wie hier die Kunst entsteht durch die Richtung auf die regelmäßigen Formen, daß sie aber doch immer erst als selbstständige Kunst sich zeigt durch Beziehung auf ein ethisches Moment; und dieses, die einzelnen wiederkehrenden ethischen Momente des öffentlichen Lebens darzustellen in ihrer Reihenfolge, ist das, was erst der Kunst ihre eigentliche Existenz giebt und sie sicher stellt. Wenn nun diese Betrachtung, obgleich hier das Ethische das

Ueberwiegende iſt, doch uns den Schlüſſel geben ſoll zu dieſem Verhältniß, ſo müſſen wir von dieſem Endpunkt auf unſern Anfangspunkt zurükkſehen. Indem nämlich dort von den Momenten des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins die Rede war, wie ſie das Kunſtloſe hervorbringen, woran ſich Mimik und Muſik ſchließen, ſo dachten wir nur an die Momente des einzelnen Lebens, aber es würde auch natürlich geweſen ſein zu denken, daß die innern Erregungen, die mit dem gemeinſamen Leben zuſammenhängen, noch würdigere Gegenſtände für dieſe Kunſt wären, als das, was ſich ganz auf das einzelne Leben bezieht. Wenn wir nun zu keiner Anſchauung kommen konnten von der Art, wie ſich der allgemeine Kunſtdrang vermannigfaltigt, bis von dem Punkte aus, wo die innere Erregung äußerlich heraustritt, ſo führt dies darauf, daß hier die Richtung immer doch auf die Mittheilung geht, was nicht ſein würde, wenn nicht immer ſchon das einzelne Bewußtſein als organiſcher Beſtandtheil eines Geſammtlebens auch Gattungsbewußtſein wäre. Daher ordnet ſich von ſelbſt alles dasjenige unter, was irgend nur könnte auf das einzelne Leben bezogen werden, und ganz von dem gemeinſamen und öffentlichen ausgeſchloſſen wäre, und ſo ſtreben auch alle Künſte, wenngleich ſie insgeſammt einen ſolchen Ausgangspunkt von dem einzelnen Bewußtſein haben, doch nach dem Allgemeinen und Oeffentlichen hin, und wir werden in jedem Zweige ein ſolches Aufſteigen anerkennen müſſen, ſo daß diejenigen die untergeordnetſten Gattungen ſind, die nur von der einzelnen Individualität ausgehen; dagegen die umfaſſendſten, in denen ſich der Typus der Kunſt herausbildet, werden diejenigen ſein, die von einem ethiſchen Moment ausgehend, ihre gegenſtändliche Richtung in einem Oeffentlichen und Gemeinſamen haben.

Schon als wir eine Ueberſicht ſuchten von der Art, wie ſich die Richtung auf die freie Productivität vermannigfaltigt, ergab ſich eine Verbindung der einzelnen Künſte unter einander, allein von unſerm jezigen Standpunkt aus werden wir ſie erſt voll-

ſtändig überſehen können. Ueberall in den untergeordneten Gattungen aller verſchiedenen Kunſtgebiete, wo das Leben mehr für ſich heraustritt, ſondern ſich auch mehr die Künſte; ſo wie wir dagegen zu den größern Productionen aufſteigen, finden wir immer ſie alle mit einander vereinigt, und das Lezte, was erſt die vollkommene Geſtaltung und den vollſtändigen Typus des Gemeinſamen und Oeffentlichen hinzu bringt, iſt eben die Umſchließung derjenigen Kunſtproductionen nebſt ihrer Darſtellung, die am meiſten von dem öffentlichen Leben ausgehen, in die architectoniſchen Räume, indem dieſe vorzüglich dazu beſtimmt ſind, die Künſte in ihrer Vereinigung zu einem Geſammtleben, das eben ſo den Character der freien Productivität an ſich trägt, zuſammenzufaſſen. Doch dies fordert eine andere Betrachtung.

Laſſen wir demnach unſern erſten Anfangspunkt, das bewegte Selbſtbewußtſein als einzelnes ganz ruhen, und begeben wir uns ganz in das gemeinſame Leben hinein, ſo erſcheint uns dieſes überall eben ſo als ein durch eine beſtimmte Eigenthümlichkeit beſonderes, wie das einzelne Leben ſelbſt; und dieſes eigenthümliche Beſondere iſt nichts anderes, als die Volksthümlichkeit in ihren verſchiedenen Abſtufungen, je nachdem die Menſchen noch in kleineren Geſellſchaften vertheilt oder dieſe ſchon zu größeren vereinigt ſind. Hier finden wir dieſelben Elemente wieder, die wir im Einzelnen betrachtet, und aus denen, wie wir ſahen, wenn ſie in freie Thätigkeit ausgehen, die Kunſtthätigkeit entſtand. Es giebt in einer ſolchen Maſſe von Menſchen ebenſo leidenſchaftlich bewegte Momente, wie die im Einzelleben, worin wir das erſte kunſtloſe Element der Mimik und Muſik auffanden. Fragen wir nun, was für eine ſolche Maſſe von Menſchen die geſammte Production dieſer beiden Künſte in ihrer Natur ſein wird, ſo iſt es nichts anderes, als worin ſie ſich wieder erkennen, die Art und Weiſe, wie ſich in Beziehung auf dieſe Eigenthümlichkeit in ihrer Organiſation, Sprache und Sitte, eben dieſe Erregungen des Selbſtbewußtſeins, äußern können, und nur das ſo

ſich ſelbſt als auf dieſelbe Weiſe beweglich manifeſtirende Wiedererkennen iſt der eigentliche Erfolg der Kunſt, und ſichert ihr Beſtehen. Betrachten wir ſehr auseinander liegende Geſellſchaften, ſo ſind dieſe eine der andern in dieſer Beziehung ſehr fremd; ſo ſind uns die mimiſchen Bewegungen von Völkern aus andern Zonen und von andern Kulturſtufen etwas völlig fremdes und unverſtändliches, und erſcheinen uns als etwas willkührliches, und die unſrigen ihnen. Das nämliche gilt auch von der Muſik, und es zeigt ſo, wie jede Kunſt ihre eigenthümliche Geſtaltung hat für jedes ſolches Beſondere. Hieraus wird nun folgen, daß zwar auch ſolche mimiſche und muſikaliſche Darſtellungen, die es nur mit den innern Bewegungen des einzelnen Lebens zu thun haben, doch, weil dabei derſelbe Typus zu Grunde liegt, in dieſem ganzen Kreiſe ihre Verſtändlichkeit und ihren Kunſtwerth haben können; daß aber natürlich dasjenige einen größern haben wird, worin ſich nicht die Erregung des einzelnen Lebens, ſondern ein Moment des Geſammtlebens manifeſtirt. Aber dann werden dieſe Künſte für ſich allein nicht hinreichen, eine ſolche Leiſtung in ihrer höheren Geltung zu geben, ſondern dies iſt die eigenthümliche Aufgabe der Poeſie, der ſich Mimik und Muſik auf verſchiedene Weiſe anſchließen. Werden ſolche Werke in kleineren Geſellſchaften zur Darſtellung gebracht, ſo wird es immer das öffentliche Leben ſein, was dadurch zum Bewußtſein gebracht wird. Aber dies wird nicht von einem ſolchen Kunſtwerth ſein, als wenn analoge Kunſtwerke, ſtatt in einem kleineren geſellſchaftlichen Kreiſe dargeſtellt zu werden, vielmehr für einen Moment des öffentlichen Lebens beſtimmt ſind, natürlich dann auch in einem ganz anderen und größeren Maaßſtabe hervortretend; und wenn man ſich dies in ſeiner ganzen Vollendung denkt, ſo wird man ſogleich dahin kommen, daß das Höchſte iſt eine Vereinigung aller Künſte zu einer gemeinſchaftlichen Leiſtung. — Halten wir dieſes feſt und betrachten nun das gemeinſame Leben von der andern Seite, ſo haben wir dies

zu Grunde gelegt, daß auch in dem Selbſtbewußtſein etwas Bewegliches ſei, was in allen, welche dieſem Kreiſe angehören, ſeinem eigenthümlichen Weſen nach identiſch iſt. Indem dieſes Bewußtſein in Bewegung geſezt wird, ſo entſtehen daraus jene natürlichen, unvollkommenen und unwillkührlichen Aeußerungen; tritt aber die Kunſt hinzu, ſo entſteht diejenige Sonderung, die wir als den Anfang der Kunſt angeſehen haben. Auf der andern Seite betrachteten wir aber auch als hierher gehörig das gegenſtändliche Bewußtſein, und auch dies iſt in jeder größeren oder kleineren Nationalität ein eigenthümliches, von andern verſchiedenes; aber es kommt urſprünglich nur zum Vorſchein in einer gebundenen Thätigkeit, indem nämlich der menſchliche Geiſt, in einer Nationalität an eine eigenthümliche Modification der menſchlichen Organiſation gebunden, dadurch auch in eine nähere Verbindung getreten iſt mit einer eigenthümlichen Modification aller der Erde angehörenden Kräfte, und ſo entſpricht ſich eine Eigenthümlichkeit im Sein und eine im Bewußtſein, und dieſes leztere in ſeiner Eigenthümlichkeit hat eine beſondere Prädetermination für das Eigenthümliche im Sein. Das Eigenthümliche des gegenſtändlichen Bewußtſeins drükkt ſich aus in der Sprache, und offenbar repräſentirt jede Sprache eine eigenthümliche Modification unſers Denk- und Vorſtellungsvermögens. Daſſelbe gilt auch von den auf das Sein gerichteten Sinnen, auch von denjenigen, welche nicht in die Kunſt eingehn, aber beſonders von denjenigen, mit welchen wir es in dieſer zu thun haben. Auch die ſehr weit von einander entfernten Theile der Erde haben einen ganz verſchiedenen Character in der Natur, ein anderes Farbenſyſtem und eine andere Beleuchtung, und der Sinn der menſchlichen Organiſation entſpricht dieſem, ſo daß z. B. für uns die Farbenſyſteme der Tropenländer nur einen fremden Eindrukk machen. Daher entſteht unter verſchiedenen Nationen etwas Eigenthümliches in der Kunſt, und hierzu kommt noch die verſchiedene Conſtitution des menſchlichen Körpers ſelbſt, ſo daß wir

ſagen müſſen, je größer die klimatiſche Verſchiedenheit iſt und die Verſchiedenheit der Racen, deſto verſchiedener iſt auch das Ideal menſchlicher Schönheit, als der Typus derſelben, der dem menſchlichen Geiſte einwohnt, und den wir uns ſo denken, wie die Natur eine freie Productivität ausüben würde, wenn ſie nicht bei jedem einzelnen Individuum durch andere Coefficienten gebunden wäre, die dem Freien und Gebundenen der menſchlichen Thätigkeit entſprechen. Hier ſehen wir alſo, wie ſich auch die bildende Kunſt nationaliſirt, und es iſt dies in jeder ſolchen ſocialen Vereinigung nichts anderes, als das Heraustreten ihrer Thätigkeit auf dieſem Gebiete des gegenſtändlichen Bewußtſeins in die freie Productivität. Je mehr ſie nur noch mit ihrer ganzen Kraft gewieſen iſt an die gebundene Thätigkeit, deſto weniger wird die ganze Geſellſchaft zur freien Productivität kommen, und nur allmälig wird dieſe ſich entwikkeln; je mehr ſie ſich entwikkelt, deſto mehr wird es auch zur Geſammtanerkennung kommen und dieſelbe zum Geſammtbewußtſein gelangen; und ſo liegt allemal auch eine Richtung auf das öffentliche Leben darin, und das iſt das Größte der Kunſt. Man könnte hier einwenden, es giebt ja faſt unter allen modernen Völkern bildende Kunſt und Malerei, aber ſie ſind doch ſo gut als gar nicht in das öffentliche Leben übergegangen, ſo hat dies einen gewiſſen Schein für ſich, jedoch im Grunde genommen iſt es nicht wahr, und was darin wahr iſt, ſteht vollkommen in Verhältniß zum Geſammtzuſtande der Völker ſelbſt. Es iſt nicht wahr, weil die Kunſt in das religiöſe Leben übergegangen iſt. Dies gilt allerdings von der Malerei mehr als von der Sculptur, und daß es ſo iſt, liegt in der Natur der chriſtlichen Religion; weil ſie es nicht mit einem einzelnen Symbol zu thun hat und mit einer einzelnen Perſonification, ſondern überall ethiſch iſt, und es nur mit dem Geſammtwirken und Leben zu thun hat, und dieſem iſt die Malerei am günſtigſten. Was dagegen an der Sache wahres iſt, das würde nur dieſes ſein, daß in ſofern die Kunſt einen

ſolchen Ort in dem Geſammtleben hat, man doch in vielen Völkern die Maſſe daran wenig Antheil nehmen ſieht, und daß die andern Künſte, welche weniger auf das Geſammtleben eingehen können, nur auf einen kleinen Theil ihre Wirkung äußern, und dies hat ſeinen Grund in den geſchichtlichen Verhältniſſen der Völker. Denn je mehr der Menſch aufgeht in die gebundene Thätigkeit, deſto weniger kann die freie Thätigkeit, auch nur unter der Form der Empfänglichkeit, bei ihm zum Vorſchein kommen. Nun iſt überall ein Gegenſaz zwiſchen der großen Maſſe und den dominirenden Einzelnen, ſo daß nur in dieſen freie Thätigkeit erſcheinen konnte, während ſie in den erſteren ſchlafend bleibt, eben weil ſie ſo in der gebundenen Thätigkeit aufgingen; und je mehr dieſer leztere Zuſtand, welcher mit Knechtſchaft und Leibeigenſchaft zuſammenhängt, aufhört, deſto mehr erwacht erſt der Kunſtſinn. Aber gerade dies bisher Auseinandergeſezte, daß die Kunſt in dem Gebiet des öffentlichen Lebens ihre größere Wirkung hervorbringt, zeigt, wie die Wirkungen aller übrigen Künſte ſich immer anknüpfen an die Poeſie, und wie dieſe im Oeffentlichen das eigentliche Centrum bildet. Wo wir das religiöſe und politiſche Geſammtleben in poetiſchen Werken ſich ausſprechend finden, und dieſe in der unmittelbaren Darſtellung von Mimik und Muſik begleitet, und die ſelbſtſtändigen Werke der Malerei und Sculptur auf dieſen Kreis von darſtellbarer Dichtkunſt bezogen, ſo wie die öffentliche Darſtellung in, der nationalen Eigenthümlichkeit angemeſſenen, architectoniſchen Räumen, da iſt die Kunſt in ihrer Vollkommenheit als Geſammtbewußtſein. Von dieſem Standpunkt aus entſpricht auch erſt die Kunſt in der ihr gegebenen Stellung als Vollendung des menſchlichen Geiſtes völlig der Sache, und wir könnten in dieſem Erheben des menſchlichen Geiſtes zur freien Productivität, von allen dieſen Lebenspunkten ausgehend, und dann ſie alle wieder zur Einheit zuſammenfaſſend, den ganzen Werth des menſchlichen Lebens abſchäzen; es ſind ſo die Kunſtleiſtungen

immer der Maaßſtab für die Entwikkelung des menſchlichen Geiſtes.

Stellen wir nun, um eine beſtimmte Ueberſicht zu haben, alles was wir über die Kunſtthätigkeit geſagt, zuſammen, ſo ergab ſich als das charakteriſtiſche der Kunſtthätigkeit, daß ſie die Richtung hat, völlig frei von Innen heraus im Einzelnen darzuſtellen; indem aber hier nur von dem menſchlichen Geiſt die Rede iſt, und dieſer nicht anders als in ſeiner Organiſation der menſchliche iſt, und wieder das einzelne Leben in Wechſelwirkung mit dem Geſammtleben ſteht, ſo hatten wir hier die natürlichen Abſtufungen: das Minimum von Thätigkeit iſt diejenige, die eigentlich nur Reaction iſt auf die Impreſſion, die das Leben von Außen erhält; dann ſtellten wir die das Bewußtſein conſtituirende Thätigkeit auf, worin ſich der den Geiſt inwohnende Typus des Seins vereinzelt, und welche uns als freie Thätigkeit Geſtalt und Vorſtellung gab; zulezt ſtellten wir auf die nach Außen hin auch im gebundenen Zuſtande productive Thätigkeit, die auf das Ethiſche geht, und ſich zur vorigen analog verhält, das Bilden der Veränderungen gemäß einem beſtimmten Zwekke. Von dort bis hierher waren Abſtufungen, und von jedem Punkt aus konnten wir die Richtung nachweiſen, daß die Thätigkeit ſich von allen Schranken befreien und rein von Innen heraus manifeſtiren wolle. Nun ſtellten wir auf, daß das Bewußtſein des einzelnen Lebens zugleich das Bewußtſein der Gattung in ſich trägt, und ſelbſt nichts anderes iſt als der Geiſt an ſich in Verbindung mit den Bedingungen des einzelnen Lebens. Hier iſt alſo eine Verſchiedenheit in dem Zuſammentreffen der beiden Coefficienten, jenachdem in den Lebensmomenten hervortritt, daß der Geiſt Einzelnes geworden, oder das Einzelne Geiſt, und ſich in einer Geſammtheit manifeſtirt. Beides ſo zuſammengenommen liegt in der Natur der Sache. Was aber von dem andern Wege aus dargeſtellt iſt, war, daß während unſer erſter Geſichtspunkt das iſt, woraus das Auseinan-

derſein der verſchiedenen Kunſtzweige ſich erklärt, dieſer dagegen das iſt, worauf das Ineinanderſein beruht. Das Auseinanderſein hängt weſentlich zuſammen mit der Differenz der Einzelnen als Beſonderer. Denn wären in denſelben die verſchiedenen Kunſtrichtungen einander gleich, ſo würde das Auseinanderſein in den Productionen nur zufällig ſein, ſie würden weſentlich in einander und eins ſein. Eben ſo liegt der Natur der Sache gemäß in jenem zweiten das Prinzip der Vereinigung aller Künſte; denn es giebt gar keine Wirkſamkeit des einzelnen Lebens als ſolchen für ſich, ſondern es iſt immer das Höhere, was wir das Gattungsbewußtſein nennen, darin, alſo auch die Richtung auf eine ſolche Organiſation, in welcher das Einzelweſen wieder aufgehoben iſt in die Geſammtheit. Daher wollen die Künſte in einer Organiſation eins werden. — Das dritte nun war dieſes, daß wir geſagt, die Wirklichkeit der Kunſt als äußerer Erſcheinung ſei bedingt durch die im phyſiſchen und leiblichen Organismus begründete Art und Weiſe, wie überhaupt Innerliches äußerlich werden kann, und hieraus hatten ſich die verſchiedenen Künſte ergeben; ſo das Aeußerlichwerden in den Bewegungen, Geſtaltungen und Reden, als Mimik und Muſik, Sculptur und Malerei und als die redende Kunſt, die noch in ihre Zweiheit aufzulöſen iſt. Das Gemeinſame in dieſen Thätigkeiten war aber nicht das Aeußerliche, ſondern dies war das Trennende im Bilde, ſei es als Selbſtſtändiges oder als Zuſammentreffen mit anderem Seyn.

Auf dieſe Weiſe iſt der Cyclus der Künſte geſchloſſen, indem wir für die ethiſche Thätigkeit die identiſchen und materiellen Aeußerungen geſondert, und für die leztern die beiden Zweige der eigentlichen Maſſengeſtaltung der Kunſt conſtruirt haben; zugleich fanden wir, daß jede Kunſt dieſe ganze Reihe von ſolchen Thätigkeiten, die weſentlich vereinzelt ſind und ſich ſo auf das einzelne Leben beziehen, bis auf ſolche, die in gemeinſamen Werken mit allen andern zuſammengehen, aber dann auch das

Gesammtbewußtsein darstellen, zusammenfasse, jenes als die niedern Gattungen, dieses als die höheren, in denen alle Künste zusammenwirken.

Stellen wir nun noch einmal auf der andern Seite auch die Hauptmomente zusammen, welche die Kunstthätigkeit als solche constituiren, so ergiebt sich dieses. — Kunstthätigkeit ist nur unter der Bedingung, daß im einzelnen Leben diese Richtung auf vollkommen freie und ungebundene Thätigkeit auch nach Außen hin hervortreten kann; sonst würde keine Spur von Kunst oder Sinn für dieselbe sichtbar werden. Unter jenen Bedingungen aber entfaltet sich jene Richtung in zwei Abstufungen, die vereinzelt ganz andre Ansichten bestimmen, nämlich als bloße Receptivität, als das Vermögen solche Thätigkeit, wie sie anders woher wirklich entstanden, in dieser ihrer Freiheit aufzufassen, und dies ist der Kunstsinn oder Geschmack; oder wo der Antheil an dieser Richtung freier sein kann, tritt die wirkliche Kunst hervor als Productivität. Dies ist der gemeinsame Ursprung des allgemeinen Kunstelements. Aber auf diese Weise wird noch keine wirkliche Kunst, es ist erst der gemeinsame Keim zu allem, der noch eine besondere Richtung erhalten muß, ehe etwas wirkliches daraus entstehen kann. Dies knüpft sich an die organische Function dem geistigen Inhalte nach, und dann zum Heraustreten an die nach Außen gehende organische Function. Bei dem besonderen Element der einzelnen Künste müssen wir also beides zusammennehmen. So z. B. ist das gemeinsame Element der bildenden Künste da, wenn sich diese Richtung auf die Gestalt oder das Bild wirft. Da wird aber ebenso im Geistigen wie im Körperlichen eine Duplicität: in diesem ist es die Darstellung der Gestalt im Soliden und die auf der ebenen Fläche, im Geistigen dagegen ist es die Darstellung des Bildes entweder als Repräsentanten einer einzelnen substantiellen Form des Seyns, oder als den eines ethischen Zusammenseins. Beides gesellte sich zusammen und erschien uns als eins seiner Natur nach; im

der Wirklichkeit aber trennen sich beide, und es ist zufällig, wenn der Maler zugleich Bildhauer ist und umgekehrt. Weil es aber von Innen eins ist, so finden wir, daß es Uebergänge von einem zum andern giebt; bei der Malerei das Zurücktreten der Färbung in der Zeichnung, und in der Bildnerei die Gruppirung und das Relief. — Dieselbe Analogie findet sich auch, wenn wir die beiden Künste, für die wir einen gemeinsamen Ursprung fanden, die Architectur und Gartenkunst in demselben Verhältnisse fassen. Das Allgemeine, daß sich die Architectur verhält wie die Sculptur, und die Gartenkunst wie die Malerei, indem die erstere ein Einzelnes, die zweite ein Zusammensein darstellt, ist schon auseinander gesezt; aber das Andre, daß es auch Uebergänge giebt, scheint sich nicht auf dieselbe Weise zu zeigen. Indoch werden wir sagen müssen, in was für verschiedenen Formen sich auch die Gartenkunst gezeigt hat, so hat sie doch immer gestrebt, die Architectur in sich aufzunehmen. Wir postuliren es, daß ein schöner Garten auch architectonische Räume enthalten soll; und auf dieselbe Weise ist auch ein architectonisches Kunstwerk erst vollkommen, wenn der umgebende Raum darnach gestaltet ist. Nun sind das freilich nicht solche Uebergänge, sondern Zusammensein und Verbindung, also doch etwas Anderes. Aber wir finden das Analoge hierzu in einer gewissen Vermischung der Prinzipien, die uns nur freilich selten erscheinen kann, ohne zugleich etwas Mangelhaftes in sich zu schliessen. Das sagen wir im gewöhnlichen Sinne allerdings auch von der bloßen Zeichnung, daß sie etwas Mangelhaftes sei, keineswegs aber etwas Fehlerhaftes. Denken wir dagegen die Gartenkunst nur in der Form, daß sie es auf eine mathematische Gestaltung in der freien Productivität anlegt, wie in der gebundenen, also mehr das Mathematische als das Organische darstellt, so ist das ein solcher Uebergang, erscheint aber als fehlerhaft. Eben so wenn die Architectur in ihrer Gestaltung die mathematischen Formen, die ihr wesentlich sind, so umhüllt, sei es durch unterbre

hende organiſche Verzierungen, oder Hineinmiſchen ſolcher Linien, die dem Starren gar nicht angemeſſen ſind, ſondern auf das Flüſſige hinweiſen, ſo iſt dies ebenfalls ein Uebergang, aber in einer fehlerhaften Vermiſchung beſtehend; und grade aus ihrem Verhältniß, wie es nur geahnet, nicht aber klar bewußt geworden iſt, entſtehen dieſe fehlerhaften Uebergänge, und ſie haben daſſelbe Princip. Wir werden alſo aus dem allgemeinen Element die ſpeziellen Elemente zu entwikkeln haben.

Hier entſteht nun eine Frage, deren Beantwortung nicht umgangen werden kann, ohngeachtet es ſich um einen Terminus handelt, der erſt zu beſtimmen iſt; nämlich das allgemeine Element, was wir aufgeſtellt, iſt eine beſtimmte Thätigkeitsrichtung des Geiſtes, und indem wir es ſo nur finden in ſeiner Wirkſamkeit auf den pſychiſchen und leiblichen Organismus, ſo faſſen wir es auf als eine beſtimmte Art und Weiſe der Begeiſtung deſſelben. Dieſer Ausdrukk Begeiſtung oder Begeiſterung ſpielt eine große Rolle in der Kunſt, und ehe wir uns von dieſer Betrachtung in ihrer Geneſis im Organismus trennen, müſſen wir uns noch erſt hierüber erklären. Wir haben dieſe Thätigkeit als die Richtung auf die freie Productivität unterſchieden von derſelben Form der Thätigkeiten, in ſofern ſie gebunden ſind durch das gegebene Verhältniß der Menſchen zur Außenwelt und durch das Geſammtleben. Denken wir uns das objective Bewußtſein als ein im menſchlichen Organismus entſtehendes, ſo haben wir zugleich uns deſſen entſchlagen, was als Production der Außenwelt in unſerm Organismus anzuſehen iſt. Vielmehr hätte unſer ganzer Begriff von Kunſt gar nicht entſtehen können, wenn wir nicht ein Geiſtiges darin angenommen hätten. Sehen wir auf das, was wir die Erfahrungskenntniſſe des Menſchen nennen, ſo ſind dieſe auch durch eine Begeiſtung entſtanden, aber ſie iſt gebunden durch die äußerlich afficirenden Gegenſtände, und befriedigt ſich darin, dieſe in Bewußtſein zu verwandeln. Darum iſt ſie aber nicht weniger Begeiſtung als

die andre; denn der Geiſt zeigt ſich auch in dieſer Hinſicht als Quantum, da zwei Verſchiedene in demſelben Verhältniß der eine weit mehr in das Bewußtſein aufnimmt als der andre, und dieſes, weil des einen Organismus weniger begeiſtet iſt; und dieſes Mehr oder Weniger hängt von dem beſondern Zuſtande der Begeiſtung ab. So genommen, werden wir nicht ſagen, daß dieſer Ausdrukk dem Kunſtgebiet eigenthümlich wäre, und alſo können wir auch keine beſondre Fragen für denſelben thun auf dem Kunſtgebiete. Das ethiſche Gebiet verhält ſich eben ſo; der eine zeigt ſich in einer gegebenen Zeit viel wirkſamer als der andre in demſelben Zuſtande. Nennen wir das eine negativ als Trägheit, ſo müſſen wir das andre als poſitive Kraft bezeichnen, als Begeiſterung nämlich für ſeine ethiſche Thätigkeit; und das hat vollkommen dieſelbe Wahrheit, als wenn wir ſagen, der iſt begeiſtert für die rein freie Productivität. Dieſes möchte nun aber ein Wortſtreit ſein, und ſo wollen wir uns daran halten, daß dieſer Ausdrukk für das Kunſtgebiet allein ganz beſonders in der Sprache gebraucht wird. Nun iſt dieſe allgemeine Begeiſterung noch etwas ganz unbeſtimmtes, ſoll daher eine wirkliche Kunſtthätigkeit entſtehen, ſo muß eine Art und Weiſe beſtimmt werden, wie die freie Productivität äußerlich werden kann. So iſt die Aufgabe, zu zeigen, worin die beſtimmte Begeiſterung beſtehe, die den einzelnen Künſtler in verſchiedenen Zweigen macht. Da unterſcheidet ſich ſchon eine zwiefache Aufgabe, die nicht zu verwechſeln iſt. Wir haben nämlich ſchon im Allgemeinen geſehen, wie es in jedem ſolchen Kunſtgebiete verſchiedne Gattungen von Kunſtwerken giebt, wovon einige einen geringern, die andern einen größern geiſtigen Werth haben nach Maßgabe der Richtung auf das Geſammtbewußtſein. Hiervon müſſen wir jezt abſtrahiren, und nur auf die verſchiednen Kunſtgebiete ſehen. Sagen wir, das macht den Mimiker, daß ſich ſeine freie Productivität vorzüglich zeigt in dem Beſtreben, überall die Beweglichkeit der Geſtalt, in ſofern ſie Ausdrukk iſt für die

Beweglichkeit des Geiſtes, zur Anſchauung zu bringen, ſo iſt es noch unbeſtimmt, was für Geiſtesbewegungen er zur Anſchauung bringt, ob nur ſolche des einzelnen Lebens, oder die das höhere Geſammtleben ausdrükken; demnach prädeterminirt dieſe Richtung einen ſolchen zum Mimiker. Das wirkliche Hervortreten nun haben wir früher als etwas Secundaires abgeſondert, und ſo ſind auch hier die verſchiednen Grade abzuſondern, in welchen dieſe Thätigkeit in der Wahrheit der Erſcheinung verſtändlich wird. Wenn einer dieſe Richtung hat, aber es zu keiner Virtuoſität bringen kann, ſo finden wir hier eine Disharmonie; jedoch keineswegs meinen wir dies ſo, daß die Stärke der innern Begeiſterung für einen beſtimmten Zweig das Maaß der Virtuoſität ſei, davon abſtrahiren wir nach, und auf dieſe Weiſe werden wir die ſpecielle Begeiſterung für jeden Kunſtzweig finden können; aber immer nur indem wir auf das ſehen, wodurch die innere Richtung auf die freie Productivität auch wirklich eine äußere werden kann, und auf alles was hier eine beſtimmte Differenz conſtituirt, wobei allerdings ſchon der Verwandtſchaftsgrad der Künſte einen Einfluß haben wird. Die Frage iſt alſo dieſe, ob ſich das eigentlich gemeinſame Element auf ſolche Weiſe ſpecialiſirt, daß es als ein abſolut geſondertes vorhanden ſein kann, eine Richtung auf einen Kunſtzweig nehmend, ſo daß alle andern ihm verſchloſſen wären, oder ob ein ſolches inneres Verhältniß Statt findet, daß wenn die eine Kunſt da iſt, auch alle andern irgend wie mitgeſetzt ſein müſſen. Indem ſie dabei von einem Minimum zum Maximum verläuft, ſo liegt dieſes im Gebiet des Geſammtlebens. Da iſt aber die eine Seite das gemeinſame Erkennen, die andere die gemeinſame Thätigkeit. Muß es nun in dieſem Gebiet in jedem Menſchen eine Richtung auf freie Productivität geben, die ſich realiſirt, aber rein innerlich ohne herauszutreten, alſo in Vorſtellungen, gleich viel ob ſie wahr ſeien oder nicht, ſo kann man das rein Innerliche zwar nicht nachweiſen, aber darauf ſchließen. Das Maximum werden

wir hier nun finden in dem größten Gebiet, welches nicht von dem einzelnen Leben ausgehend, vielmehr wesentlich in dem Gesammtbewußtsein beruht. Hier ist es das gemeinsame Erkennen, wie es sich in der Sprache bestimmt, und die gemeinsame Thätigkeit ist diejenige, welche alle Verhältnisse der Menschen unter einander und die Wirkungen der Menschen auf die Natur bestimmt. Nehmen wir nun an, in diesem Gebiet muß es in jedem Menschen eine solche Richtung auf freie Productivität geben, die sich auch realisirt, aber auf eine innerliche Weise, rein ohne alle Kunstthätigkeit, so werden wir sagen, wenn der Mensch sich unwillkührliche Gestalten bildet, sie mögen Wahrheit haben oder nicht, wenn sie nur unabhängig von dem Gegebenen sind, und wenn er Vorstellungen frei in sich bildet, so ist dies das, was wir suchen; und wenn wir das blos Innerliche auch niemals nachweisen können, so können wir es doch hier an einem wirklich Gegebenen schließen. Eine solche Gestalt z. B. wie ein Centaur, hat gar keine Wahrheit, wenn nun aber diese Gestaltung doch in die Kunst aufgenommen worden ist, so müssen wir schließen, daß sie auch in denjenigen, welche nichts zur Darstellung brachten, doch einen Anklang fand; wir finden sie aber nicht nur als Gestaltung, sondern auch als Vorstellung, und dies beruht auf nichts anderem, als auf dieser innern Thätigkeit, die jenen überall anhaftet auch bei solchen, welche sie nicht zur Aeußerung bringen konnten. Auf dem ethischen Gebiet finden wir diese Erscheinung sehr ausgebreitet, aber so sehr mit dem Gebiet der gebundenen Thätigkeit gemischt, daß man es kaum sondern kann, es ist da die allgemein verbreitete Thatsache, daß wir unsre ethischen Verhältnisse nur gar zu gern idealisiren. Allein wenn man dies als die eigentlich ethische Aufgabe ansieht, so ist dies eine Vermischung, vielmehr ist die ethische Aufgabe, anzuknüpfen an das Vorhandene und dieses weiter zu fördern; dazu gehört eine Darstellung von der ethischen Idee in ihrer Entwikkelung, aber dies ist kein Idealisiren; denn dies geht immer

aufs Einzelne, dagegen die speculative Darstellung der ethischen Idee ein alles umfassendes ist. Beides kann sich aber gut mit einander vertragen; seine besondere Eigenthümlichkeit drükkt der Mensch in dem Idealisiren aus, und so lange es ein rein innerliches bleibt, ist dies zwar keine Kunstthätigkeit, es kann aber in jede beliebige übergehen. Daran knüpft sich eine beiläufige Untersuchung.

Wenn die ethische Thätigkeit nicht blos auf die beschriebene Weise geübt werden soll, sondern als ein hervortretender Repräsentant des Gesammtbewußtseins nach dessen Inhalt zu leiten ist, so fragt sich, wie sich dies zu den andern wesentlichen Functionen des Menschen verhält. Die einen sagen, das Geschichtliche muß, wenn es zu etwas führen soll, verbunden sein mit der speculativen Thätigkeit, und das menschliche Wohl kann nur befördert werden, wenn die Regierenden Philosophen sind, oder die Philosophen regieren. Dies hat ein sehr solides Fundament, indem es nur aussagt, wenn jene anknüpfende und fortgehende Thätigkeit in gewisser Uebereinstimmung fortgehen soll, und nicht im Besonderen dem Einzelnen überlassen bleiben, so muß der Gesammtzustand im Großen ins Auge gefaßt werden, damit die Totalentwikkelung der sittlichen Idee verglichen werden kann. Andere dagegen wollen durchaus keine Philosophen in die menschlichen Angelegenheiten gemischt sehen, indem sie dabei im Sinne haben, daß diese sich nicht bequemen würden, die Thätigkeit der Menschen als eine solche Anknüpfung und so als im Kleinen fortschreitende Entwikkelung zu leiten. Das heißt nichts anders, als daß sie jene Entwikkelung der speculativen Idee vermischt haben mit dem Idealisiren im Einzelnen. Dies führt uns auf unsre eigentliche Frage, welches das Verhältniß sei dieser leitenden Thätigkeit zu derjenigen Function, die wir als das eigentliche Fundament aller Kunstbegeisterung angesehen haben. Wenn wir uns nämlich dieses Idealisiren als das freie Spiel der Phantasie eines Einzelnen denken, und wir sagen, er wolle dies reali-

ſten an einem Gebiet menſchlicher Geſammtthätigkeit, ſo wäre dies eine Willkühr und ein vollkommenes Uebergreifen des blos Individuellen in das Gemeinſame; aber jenes Idealiſiren hat auch wie alle Kunſterſcheinung die Nationalität an ſich, und ſo muß, wenn ein einzelner ſeiner Natur nach Repräſentant eines beſtimmten Geſammtbewußtſeins der ethiſchen Thätigkeit iſt, ſein freies idealiſirendes Spiel nothwendig auch eine Darſtellung des Geſammtbewußtſeins ſein; und ſo entſteht hier kein Widerſpruch, ſondern nur dann, wenn jenes freie Spiel nur vom Einzelleben, aber nicht von dem Impuls des Geſammtlebens im Einzelnen ausgeht. Auf dieſe Weiſe kann dann auch dieſe innere Productivität in einem ſolchen zur Leitung der gemeinſamen Angelegenheiten berufenen Einzelnen unmittelbar übergehen in die Zweckbegriffe zu ſeinen einzelnen Handlungen. So wird auch der Begriff der Kunſt ſehr oft angewandt auf das ſittliche und thätige Leben ſelbſt, und denken wir uns die Sache ſo, dann iſt eine ſolche Leitung der gemeinſamen Angelegenheiten ein Kunſtwerk, wenn dieſe innere Productivität ſich darin realiſirt; was aber nur geſchehen kann, wenn die ausübenden Kräfte ſich verhalten wie die organiſchen Kräfte bei einem andern Kunſtwerk. Lächerlich und leichtſinnig erſcheinen aber Menſchen, wenn ſie dieſe freie Thätigkeit von ihrer Beſonderheit einführen wollen ins Gemeinſame, z. B. Nero. Wir könnten noch weiter gehen, und ſagen, wenn ſolche Geſtaltungen das Wahre träfen, ohne aber je etwas Gegebenes gehabt zu haben, alſo wenn wir diejenigen Naturbildungen durch eine kühne Ahnung hervorbrächten, welche im Gebiet der ſubſtantiellen Formen und des cosmiſchen Zuſammenſeins wirklich vorhanden, aber uns niemals gegeben wären, wie unter der Form der Sculptur und Malerei, und wenn wir dies auf das Gebiet der Vorſtellung übertragen und die ſittlichen Geſtaltungen und Entwikkelungen des Geſammtlebens eben ſo entſtehen laſſen: ſo iſt dies der Uebergang zu derjenigen Anſicht, welche die ganze Welt als ein wirkliches

Kunstwerk betrachtet. Denn hier wäre der einzelne Mensch productiv von Innen heraus, und seine Production wäre ein Abbild von dem, was wir uns als aus dem Wesen des Seins hervorgegangen denken. Und doch können wir dies an den allgemeinen Typus der inneren Formen des Geistes anknüpfen, und denkt man dies auf der höchsten Stufe, so müßte der Typus des Seins mit allen seinen Modificationen einem solchen Geist mit solcher Gewalt inwohnen, daß er überall die Wirklichkeit desselben hervorruft.

Es ist nun zu untersuchen, was das ist, was zu der allgemeinen Begeistung hinzukommen muß, aber auch als wirklich Geistiges angesehen werden kann, um jene freie Richtung auf die Productivität zu einer bestimmten Kunstthätigkeit zu realisiren. — Wenn wir hier, worüber wir uns schon gereinigt haben, die wirklich und geschichtlich, wenngleich auf verschiedene Weise modificirt, doch überall gegebenen Künste mit diesem Realisiren meinen, so müssen wir uns dabei zunächst an die äußere Seite der organischen Function halten, durch welche das Innere heraustreten und gegenständlich werden kann, aber so, daß wir dabei an alles, was wir als Technik schon ausgesondert und als ein Secundaires bei Seite gestellt haben, auch gar nicht denken. Hier dürfen wir auf allen Gebieten dieselbe Formel anwenden, welche schon bei dem einfachsten Kunstwerk nachgewiesen worden ist. Fragen wir, unter welcher Bedingung derjenige, der die Richtung auf die freie Productivität hat, ein Musiker wird, so ist dies nur möglich, wenn es in ihm immer innerlich tönt, und diese freie Richtung sich vorzüglich auf dieses Organ wirft, aber in Beziehung auf jenen allgemeinen Ausdruck der Begeistung so, daß dieses Organ in ihm besonders begeistet ist, so daß es selbst ein ausgezeichnetes Organ dieser menschlichen Function ist. Eben dies werden wir auf alle anwenden müssen, und wenn wir fragen, wodurch wird der, in dem diese allgemeine Richtung ist, ein Bildhauer, so werden wir sagen, wenn sich in ihm

immer menschliche Gestalten erzeugen. Aber in wiefern diese vollkommen sind oder unvollkommen, und in wiefern sie ethisch bedeutend sind oder nicht, das liegt in einem andern Gebiete, das bestimmt nur die Antwort auf die Frage, welche Stelle er in dem Kunstgebiet selbst einnehmen wird. Eben so was den Dichter betrifft, bei dem wir dieselbe Thätigkeit, die wir als bildend auffaßten, als vorstellend erkannten, was wieder durch die Sprache vermittelt ist, indem alles Vorstellen ein inneres Sprechen ist, so werden wir von ihm sagen müssen, daß der, in welchem diese Richtung ein beständiges inneres Sprechen ist, ein Dichter werden wird. Darin scheint aber ein Widerspruch zu liegen, denn dasjenige Sprechen, was sich auf das Geschäft als gegeben bezieht, kann überwiegend sein; allein es gehört dies gar nicht zu dem, was ich andeuten will, vielmehr muß das innere Sprechen ein schöpferisches sein. Denken wir uns nun den Dichter, so denken wir uns immer in ihm den Redekünstler in der gebundenen Rede, die Sprache in einer gemessenen Form, und so ist allerdings noch ein Widerspruch da. Es ist aber hier der Ausdruck Dichter nicht in diesem speciellen Sinne zu nehmen, sondern als Redekünstler überhaupt, für welchen die Rede dasselbe ist, als die Zeichnung für den Maler und Bildhauer. So gestellt wird es jeder zugeben müssen, daß ohne dieses überwiegende innere Sprechen, ohne diesen beständigen Verkehr mit der Sprache kein Dichter werden kann; was freilich eben sowohl im höchsten Uebergewicht vorhanden sein, und er doch nur eine untergeordnete Stelle einnehmen kann, wovon wir jezt nicht zu reden haben. — Schwieriger erscheint hier das Gebiet der Architectur und Gartenkunst. Die erstere hat eine äußere Verwandschaft mit der Sculptur, die leztere mit der Malerei, und zwar zunächst mit der Landschaftsmalerei. Wollten wir sagen, dies muß wohl dasselbe sein, und sich der Gartenkünstler zum Maler verhalten, wie der Zeichner zum Bildhauer, so wäre dieses ungegründet und unsere bisherige Darstel-

lung würde falsch sein. Denn wir haben diese Künste basirt auf die Thätigkeit des Menschen an der Natur; aber die bildenden Künste beide haben wir basirt auf das besondere Auffassen der Natur, also muß auch die freie Thätigkeit in beiden Künsten eine andere sein; und ohne ein solches zu Grunde liegendes Bewußtsein der menschlichen Thätigkeit an der Natur wird einer nicht Künstler auf diesem Gebiete. Der Maler, der sich vorzüglich auf die architectonische Malerei legt, ist eben so wenig ein Architect, wie der Landschaftsmaler ein Gartenkünstler. Und Architekten und Gartenkünstler muß dieses innere Spiel nichts anderes sein, als die Richtung auf die menschliche Thätigkeit an der Natur. Darin liegt dies, daß die beiden Künste wesentlich zusammengehören mit dem Gesammtbewußtsein, welches bei den bildenden Künsten auf dieselbe Weise nicht der Fall ist. Der Architect ist gar kein Architect, außer wenn er etwas hervorbringt, was sich auf das Gesammtleben bezieht; ein Privatgebäude ist kein Kunstwerk: es kann Kunst daran sein, in dem Aeußern desselben kann Kunst sein, aber das Ganze ist nie ein Kunstwerk, weil es innerlich der Zweckmäßigkeit für eine ganz bestimmte gebundene Thätigkeit unterliegt. Hier giebt es Uebergänge, welche schwer zu unterscheiden sind, und deshalb ist es auch immer noch streitig. Der Architect muß immer eine große Masse von menschlichen Kräften in Anspruch nehmen, er muß alle diese menschlichen Kräfte kennen, und also dieses Bewußtsein von der menschlichen Thätigkeit, durch welche das Werk zur Erscheinung kommen soll, ist wesentlich in ihm; durch die Beziehung auf die blos mathematische oder organische Gestaltung würde er blos ein architectonischer Maler werden, oder ein Landschaftsmaler. Die Richtung liegt hier nur in dem Zusammenhalten von menschlichen Kräften; daher muß er eine richtige Schätzung menschlicher Kräfte haben. Was den andern Zweig betrifft, so hat dieser es zunächst zu thun mit dem Gesammtleben in einem geringeren Umfange, aber auch im Gebiet der freien Produktivität;

denn der Künstler, welcher einen Park anlegt, verfährt ganz anders als der Architekt, welcher ein Landhaus baut; letzterer bewegt sich in gebundener Thätigkeit, und kann nur davon Kunst hervorbringen, der Park aber hat mit der gebundenen Thätigkeit gar nichts zu schaffen.

Dies sind die einzigen Arten, in welchen die Richtung auf die freie Productivität äußerlich hervortreten kann, aber so wie bei der Architectur, so finden wir auch bei jeder Gattung eine Grenze, nämlich da, wo sie darauf kommen muß, daß die Kunst nur eine mittelbare ist. Es kann z. B. nur der Rede, wenn sie in einer gebundenen Thätigkeit ist, Kunst sein, sofern bei allen Reden, wodurch gewisse Zwecke erreicht werden sollen, wir sie uns abgesehen von solcher, wo die freie Productivität das Ueberwiegende ist, so werden wir auch die Neigung geben müssen, diese zu verbinden mit dem Zweck, und dies ist eben der Begriff der Wohlredenheit, und die sich daran hängende Kunstthätigkeit sondern wir ab; wie es auch einen musikalischen Vortrag in der mündlichen Rede giebt; und diejenigen, welche eine Richtung auf die Musik bei ihren leidenschaftlichen Bewegungen haben, werden auch Kunst haben. — Also schließt sich uns das Gebiet der Kunst vollständig ab.

Wir sind jedoch mit unserer Aufgabe, die Kunstthätigkeit in ihres Genesis darzustellen, hier noch nicht zu Ende gekommen. Ausgegangen von der allgemeinen Richtung auf die freie Productivität, haben wir diese specialisirt. Wenn wir aber diese den letzten innern Moment betrachten, der in die äußere Darstellung übergeht, so ist dies das, was wir durch Vorbilden bezeichnen, das innere Vorhandensein des nachher Aeußerlichen. Sehen wir dies nun an als das Resultat der freien Productivität, so scheint darin die Forderung zu liegen, daß dieses innere Kunstwerk, sei es eine Reihenfolge von mimischen Bewegungen oder Tönen, oder eine Zusammenstellung von Gestalten, oder eine Reihe von durch die Sprache aufgefaßten Vorstellungen, auch ein Neues

sein müsse, wenn auch nur für den Künstler. Denn wenn dasselbe ihm schon bekannt war, und er es nur aufs Neue darstellt, so ist es mehr ein Resultat seines Auffassens, als ein Resultat seiner freien Thätigkeit. Die Vorbildung und die Richtung aber hierauf ist die Erfindung, und es entsteht so die Frage, ob sich dies in der Wirklichkeit der Kunst ebenso zeige, daß jedes Kunstwerk als eine Erfindung erscheinen müsse. Offenbar würden wir alles bisher gesagte umwerfen müssen, wenn wir das läugnen wollten, und doch scheint die ganze äußere Darstellung der Kunst dem zu widersprechen. Denken wir an die Malerei, wie oft hat sich nicht in der Geschichte der neuern Kunst dieselbe Gestaltung wiederholt, z. B. die Heiligenbilder; und wenn einer dabei zuviel erfinden wollte, würde er getadelt werden. Ebenso die dramatische Dichtkunst der Alten, wie oft sind die geschichtlichen Stoffe wiederholt worden, aber niemand hat deswegen das Werk der Späteren für ein geringeres Kunstwerk erklärt. Dasselbe gilt von der Bildhauerei, wo das Portrait, das εἰκών als untergeordnet angesehen wird; das Höhere waren die ἀγάλματα, die Bilder der Götter, also die ganze Kunst in diesem Cyclus. Hier gab es aber ebenso gewisse feste Bestimmungen, von denen der Künstler sich nicht entfernen durfte. Vergleichen wir damit, um nur einen Punkt hervorzuheben, die neuere dramatische Dichtkunst, und zwar das sogenannte bürgerliche Schauspiel, wo der Dichter in keinen solchen Cyclus eingeschlossen ist, und wo vielmehr das Dargestellte als neue Erfindung postulirt wird, so werden wir gestehen müssen, daß einem richtigen Urtheil gemäß, dieses als eine sehr untergeordnete Gattung anzusehen ist, und von einem höheren Drama verlangt man vielmehr, daß es im geschichtlichen Gebiet verweile, also den Gegenstand nicht erfinde. Sehen wir auf den Roman, so zeigt sich da zwar überall die Erfindungsgabe, aber so, daß sie überall einen Untergang der Gattung bewirkt hat, denn, indem jeder erfinden wollte, ging die Gattung unter in einer Fluth von Seichtigkeit, und so ge-

wimt es ſogar das Anſehn, daß die Erfindung könnte etwas Falſches ſein. Hierüber müſſen wir uns zu verſtändigen ſuchen. Der Schlüſſel dazu liegt ſchon in etwas Aufgezeigtem. In der That können der Roman und das bürgerliche Schauſpiel nur geringere Aufgaben ſein, weil ſie von dem Einzelleben ausgehn und nur die Productionen des Einzelnen in Beziehung auf das Einzelleben darſtellen, und jenes höhere Princip, daß die Production des Einzelnen das Geſammtbewußtſein repräſentire, iſt in dieſen nicht zu finden. Anders verhält es ſich hier mit der Malerei. Denn wenn wir auf das ganze Gebiet ſehen, worin die heilige Familie, d. h. die Urgeſchichte des Chriſtenthums, urſtändig behandelt worden iſt, ſo iſt hier das Princip, welches dieſe Bilder hervorgebracht hat, das religiöſe Geſammtbewußtſein, und die Kunſtwerke beziehen ſich auf das, was in Allen als identiſch geſetzt wird, und gehen alſo auf ein Gemeingut aus. Eben darum ſind ſie an und für ſich ſchon eine höhere Gattung; aber daraus geht auch hervor, daß die Erfindung darum ſich in etwas Anderem manifeſtiren muß, als in dieſen unveränderlichen Typen; und wenn wir uns dies ganze Gebiet auseinanderlegen, ſo gilt auch, ſo lange die Darſtellung in dem Gebiet der heiligen Schrift bleibt, und Scenen aus der Urgeſchichte des Chriſtenthums nimmt, überall ganz daſſelbe. Wenn wir etwas weiter gehen, ſo kommen wir auf das Gebiet der Legende. Hier, wo die Kunſt vielfach verweilt hat, tritt die Erfindung auch ſehr zurück, indem ſie ſich nur in der Auswahl aus einem gegebenen Geſammtbewußtſein geltend macht; allein dies hat ſchon nicht mehr dieſelbe Allgemeingültigkeit. Für einen Proteſtanten iſt auf dieſem Gebiet alles ganz anders, wie auf jenem. Die Darſtellung der Legende erhält dadurch keinen größern Werth, weil die Erfindung größeren Spielraum hat, ſondern weil ſie nicht mehr das Geſammtbewußtſein ausſpricht, ſo erſcheint ſie mehr als eine Individualität. Wenden wir dies an auf die alte dramatiſche Poeſie, ſo war ſie durchaus national, und ſie konnte ſich ganz

nicht aus diesem Kreise entfernen. Nun gab es hier freilich ein Gebiet, wo die Erfindung am freiesten hervortritt, aber dies ist schon ein vollkommen unbedeutendes, und so wie wir beides neben einander stellen, so konnte sich da gar nicht ein solcher Cyclus bilden, denn dieser mußte aus dem Leben genommen werden. So finden wir hier für die dramatische Poesie einen solchen Gegensatz, wo die Erfindung auf das Maximum gestiegen, und wieder dagegen in sehr enge Grenzen eingeschlossen ist. Worauf jedoch dies beruht, ist schwierig zu bestimmen, und läßt sich, da die Art dieses Gegensatzes nicht für alle Künste dieselbe ist, auch nicht für alle Künste auf gleiche Weise beantworten; deshalb kann das Nähere nur der Betrachtung der einzelnen Künste angehören. Etwas anderes jedoch findet hier seinen Ort. Giebt es nämlich einzelne Kunstgebiete, wo die Erfindung eigentlich fast auf Null reduzirt ist, so muß man diese Behauptung doch sehr beschränken. Die Erfindung hat auf diesen Gebieten eine gemeinsame Basis, welche in bestimmte Grenzen eingeschlossen ist, aber in diesen dennoch einen freien Spielraum. Wenn zwei Dichter z. B. dieselbe Fabel für die Tragödie benutzten, so wird das Werk des einen doch ganz anders sein, als das des andern, und doch ist hier nicht nur Identität des Gegenstandes, sondern auch der Form, als Wechsel von Dialog und Chor. Die Differenz dagegen ist keineswegs blos der verschiedene Typus des Versbaues, oder der verschiedenen Virtuosität in der Behandlung der Sprache, sondern beruht auf der Erfindung. Die Personen sind freilich gegeben, und das Allgemeine der Thatsachen auch, wiewohl in der nähern Construction der Thatsachen dem Dichter noch ein freies Spiel gegeben ist. Aber so wie es darauf ankommt, durch die Behandlung die einzelnen Personen in wirklich lebendige Gestalten zu verwandeln, so daß sie einen Eindruck machen, so werden dieselben Personen bei verschiedenen Dichtern dennoch verschieden. Es giebt also gewisse Kunstgebiete, und gerade von den höhern Gattungen, wo die Production die des

Gesammtbewußtseins ist, indem eine gewisse Gemeinheit stattfindet an das, was in dem Gesammtbewußtsein auf solche Weise gegeben ist, daß es schon in allen und für alle dasselbe ist, denn doch liegt die Sicherheit des allgemeinen Eindrucks, aber dennoch ist hier die Erfindung nicht Null, sondern sie findet sich überall, so daß das, was in verschiedenen Kunstwerken dasselbe ist, doch auch wieder in jedem ein anderes ist. Je öfter, wenn sich ein Gegenstand so vielmal wiederholt, wie die heilige Familie in der Malerei, so wird die Darstellung doch nicht dieselbe sein, und so muß das specielle Element, was die besondere Kunstthätigkeit hervorruft, Erfindung sein. Fragen wir nun, worin der Grund liegt, daß bei der Identität des Gegenstandes in seinem Gegebensein doch die Productionen in dem Einen eine andere wird, als in dem Andern, so führt uns dies darauf zurück, daß wir gleich vom Anfange an den richtigen Punkt getroffen haben, indem wir sagten, daß die Kunst von der Eigenthümlichkeit eines jeden ausgehe, und eine Darstellung derselben sei. Bleiben wir in dieser Beziehung bei den Darstellungen der christlich religiösen Malerei stehen. Wollte man behaupten, ein Maler, der vortreffliche Heiligenbilder gemalt habe, müsse selbst fromm sein, so ist dies unrichtig und widerspricht der Erfahrung. Aber das Zeitalter muß fromm sein, und die Frömmigkeit des Gesammtseins ist es, welche ihm den Impuls gab, diese Gestaltbildung zu nehmen, und seine freie Productivität erhält diese Richtung auf eine sympathetische Weise durch das des Gesammtbewußtseins. Allein was in seiner Production, seine Erfindung ist, darin muß sich sein eigenes Selbstbewußtsein in seiner Eigenthümlichkeit abspiegeln. Aber freilich, diese Verschiedenheit wird auch wieder durch Zeit und Ort bestimmt, nur daß dadurch jene individuelle Eigenthümlichkeit des Verfahrens nicht aufgehoben wird. Nehmen wir einmal jenes an, so daß es Kunstgebiete giebt, wo ihrer Natur nach die Kunst an gewisse Cyclen der Zusammenstellung geknüpft ist, und andere, wo sie

vollkommen sei ist, so hat die Erfindung auch in jenen ihr bestimmtes Gebiet, ja sie muß nur um so reicher sein, obgleich gewissermaßen nur mikroskopisch. Die heilige Familie ist durch Geschlechts- und Altersdifferenz für die Zusammenstellung schon bestimmt, und doch soll Erfindung sein bei dem Werke. Dies würde bei den feststehenden Characteren nicht möglich sein, wenn nicht die specielle Begeistung des Malers nicht blos auf die Gestaltung, sondern auch auf die Zusammenstellung und Beleuchtung ginge, und da ist ein unendliches Gebiet für Erfindung auch in dem festesten Cyclus. Daher ist allerdings ein nothwendiges Erforderniß der Darstellung, daß sich das Specielle in der Richtung des Künstlers auf ein einzelnes Gebiet jedenfalls schon in der innern Ausbildung als Erfindung zeige, nur daß der Spielraum bei den verschiedenen Gebieten ein verschiedener ist.

Es entsteht aber noch eine neue Einwendung gegen unsere Erklärung dieses Cyclus in den verschiedensten Abänderungen. Es giebt nämlich gewisse Methoden, gemeinsame Typen oder Cyclen von Figuren oder Vorstellungen, bei denen die Erfindung nur Modification ist; die Entstehung davon ist schwer zu finden, und es ist keine Antwort, zu sagen, daß dergleichen in eine vorhistorische Zeit falle, denn dies paßt von der christlichen Malerei durchaus nicht, sondern es verhält sich so, daß das Gemeinsame zwar früher vorhanden ist für die Kunstthätigkeit des Einzelnen, aber daß es früher nur in der Gestalt des Kunstlosen vorhanden war, weil es seinen Grund nicht in dem Bewußtsein des Einzelnen hat, sondern in dem der Masse, welche diesen Typus auf kunstlose Weise producirt hat. Wenn nun jene Richtung auf die freie Productivität, ihrem ganzen Umfange nach betrachtet, in ihren Productionen eben das ist, daß die innere Gestaltung erfolgt, abgesehen von allen, theils mit-, theils entgegenwirkenden Bedingungen, die ihre reale Erzeugung in der Natur modificiren, so wird daraus folgen, daß, abgesehen von dem entstehe-

denen Grade der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, alle Kunstproductionen das Ideal anstreben müßten. Unter dem letzteren können wir nichts anderes verstehen, als die einzelne Production, welche ein vollständiger Repräsentant ist von dem innen einwohnenden Typus, ohne durch etwas anderes gehemmt zu sein, und dies ist auch der Sinn davon, wenn wir sagten, das Kunstwerk stelle in dem Einzelnen das Allgemeine dar. Die Sache ist nämlich diese. Es wohnen uns ein, vermöge der Zusammengehörigkeit des Geistes in seiner Form als menschlichen mit der irdischen Natur, die verschiedenen Formen des Seins, wie sie auch in der Natur wirklich zur Erscheinung kommen; nur in dieser sind sie selbstständige, wirksame Kräfte, in uns Formen. Aber sie sind in ihrer Freiheit gehemmt durch alles in denselben Raum und dieselbe Zeit tretende Andere, ebenso wie dasselbe den dem menschlichen Geist einwohnenden Ideen begegnet; so wie er dagegen in seiner Selbstständigkeit das ihm zugehörige Reale in der Auffassung ergreift, so begegnet ihm nicht dasselbe, rein von Innen heraus bestimmt sein Organismus diese ihm inwohnenden Kräfte in der freien Production. Nun mögen also alle Vorbedingungen sein, welche sie wollen, wenn sie nur in diesem Gebiete liegen, und wenn auch die Erfindung auf einer niederen Stufe steht, so muß doch ihr Character sein, diese reine Idee durch die Erscheinung anzustreben, und man muß diese Richtung erkennen. Nun aber giebt es einen ganzen Kunstzweig, ja eine ganze Seite der Kunst, denn sie läßt sich in allen Künsten verfolgen, welche gerade das Anti-Ideale anzustreben scheint, nämlich das Komische, und wir finden dieses überall, in Mimik, Gesang, Malerei und Poesie. Zeichnen wir uns davon diejenige Gestaltung vor, wo es in seiner Eigenthümlichkeit am besten erkannt wird, so ist dies in der Poesie. Immer hat seine Auffassung und in jeder Theorie große Schwierigkeiten gehabt, daher manche diese Seite ganz aus dem Gebiete der Kunst ausschließen wollten, weil sie sich unter jenes Princip nicht bringen läßt.

Wir können jedoch hier eine Erklärung davon nicht abweisen. Denn entweder geht das Komische in unserer Formel nicht auf, und dann müssen wir es gleichfalls von der Kunst ausschließen, weil es nicht in dieser Richtung auf das Ideal ausgeht; oder unsere Formel, wenn wir uns dieser Forderung nicht entziehen können, ist nur eine partielle, indem sie nur auf die eine Seite der Kunst geht, und wir müssen dann eine andere aufsuchen, und so ist uns damit wieder die Einheit des Begriffes aufgehoben. Fragen wir nun, welches denn der eigentliche Sinn dieses ganzen Gebiets sei, und wie es sich zu dem übrigen verhalte, so werden wir folgendes zugeben müssen. Erstens, die ganze Verschiedenheit der Erscheinungsweise ist völlig dieselbe, wie dies schon daraus hervorgeht, daß alle technischen Gesetze bei der äußern Darstellung im Wesentlichen auch dasselbe sind. Es giebt ideale und komische Poesie, und ideale und komische Malerei. Allerdings giebt es andere Gesetze für die komische Versification, und andern Gesetze für die Beleuchtung und Farbengebung, aber diese sind doch auch nur Modificationen desselben, und die Identität des ganzen Verfahrens ist nicht abzuläugnen. Es fragt sich also, wie denn bei dieser Identität jene Differenz zu erklären sei, und ob wir deswegen diese ganze Thätigkeit völlig von der andern zu sondern haben, indem wir sie zwar Kunst nennen müßten, weil alles dieses dahin gehörige sich darin findet, aber innerlich betrachtet, sie etwas ganz anderes wäre und ganz außerhalb der andern läge. Jedoch, selbst dieses zugegeben, würde immer doch die Aufgabe entstehen, dieses Außerhalbsein und das Verhältniß der einen zu der andern genauer zu bestimmen. Hier müssen wir unsere Aufmerksamkeit auf einen schon früher erörterten Punkt richten, der aber hier noch auf eine besondere Weise hervortritt, das Verhältniß nämlich zu bestimmen zwischen dem Resultat der freien Productivität, wie sie Kunst wird, und demjenigen, was in der Wirklichkeit als gebundene Thätigkeit derselben Kraft erscheint. Wir sagten bisher, die gebundene Kraft,

so wie es dabei auf Realität ankommt, ist in Wechselwirkung mit der andern, und die freie Productivität muß sich deshalb von der Realität des Lebens gesondert haben, und es ist dies überall herausgehoben worden, indem wir sagten, das Idealisiren der sittlichen Verhältnisse und die wirkliche sittliche Thätigkeit im Leben müssen auseinander gehalten sein; das erste ist noch das Kunstlose, gehört aber der Kunstrichtung an, denn es ist eine freie Erzeugung von Vorstellungen von Innen, und diese Differenz als solche ließen wir gelten. Betrachten wir nun aber den eigentlichen Gehalt des Komischen näher, so werden wir sagen müssen, es betrifft doch wesentlich im Gebiet der menschlichen Dinge, dagegen im Gebiet der Naturformen verschwindet es zu einem Minimum. Es giebt allerdings dergleichen, aber es ist theils so sehr gebunden an den ethischen Stoff, theils in seinem eigenen Gebiete so schwach hervortretend, daß wir es, für sich betrachtet, nicht würden für das erkennen können, was es eigentlich ist. Also wollen wir die Komik auf ihrem eigenthümlichen Gebiete betrachten. Wenn wir jedoch überwiegend an die Poesie denken, so ist nicht zu übersehen, daß dasselbe auch in dem Maaße stattfindet in allen übrigen Künsten, als sie sich auf menschliche Verhältnisse erstrecken. Hier verhält sich die Sache so. Diejenigen Kräfte, aus welchen das Wirkliche hervorgeht, sind dieselben, die in der Kunst in ihrer freien Erzeugung erscheinen, und wenn wir nach dem Grunde der Differenz fragen zwischen dem, was im menschlichen Leben wirklich wird, und jenem Resultate der freien Productivität in der Kunst, so liegt dieser nicht in etwas, was außerhalb der menschlichen Natur befindlich wäre, und wir können mithin hier keine fremden einmischenden Kräfte annehmen, die die freie Aeußerung dieser Kräfte stören könnten, weil sie alle denselben Gesetzen unterliegen. Betrachten wir dagegen die Abweichungen in dem Reiche der Natur, so ist dies etwas ganz anderes. Denn sehen wir so viele Pflanzen verkrüppelt, und so wenige Thiere eine solche Gestalt entwickeln, daß sie ideal

werden, ſo ſind dies Kräfte von anderer Art, die die organiſche Kraft hemmen, dies liegt in atmoſphäriſchen Einflüſſen, und dieſe Unvollkommenheiten, die die Wirklichkeit bezeichnen, haben ihren Grund in den Einwirkungen von Kräften, die in einem relativen Gegenſaz zu der ſelbſtſtändigen Kraft ſtehen, welche ſie äußern ſollen. So iſt die Vegetation in einem relativen Gegenſaz zu der Animaliſation, und es beruht ſo dieſe Differenz auf der Einwirkung eines Entgegengeſezten. Sehen wir nun auf das menſchliche Gebiet, und fragen da nach dem Urſprunge dieſes Entgegengeſezten, ſo iſt dies gar nicht nachzuweiſen. Fragen wir, warum ſind die Handlungen der einzelnen Menſchen ſo wenig als reine Wirkungen des Gemeingeiſtes zu betrachten, wenn ſie ſich auf das Gemeinweſen beziehen, ſo können wir doch nicht auf eine Urſache kommen, die nicht innerhalb des einzelnen menſchlichen Lebens liegt; was aber in dieſem liegt, iſt eine Function, welche daher auch in ihrer ſelbſtſtändigen Productivität ſollte erſcheinen können. Wenn nun aber alle Differenzen doch immer auf einen Gegenſaz zurükgehen, und hier eine ſelbſtſtändige Kraft vorhanden iſt, aber auch zugleich eine Aeußerung derſelben, die dieſelbe nicht repräſentirt, ſo muß dieſes Minus ſeinen Grund haben in etwas, was der Gegenſaz der ſelbſtſtändigen Kraft iſt. Wenden wir dies auf die Wirklichkeit des Lebens an, ſo iſt hier auch eine ſolche gebundene Thätigkeit, und es iſt dabei das Mißverhältniß zwiſchen dem Wirklichen und dem innern Poſtulat aufzufaſſen; aber wir finden uns in dieſer gebundenen Thätigkeit auch eben ſo genommen, in Beziehung auf das Wirkliche zu einer klaren Anſchauung davon zu gelangen. Allein dieſe Unangemeſſenheit der Wirklichkeit zu den uns inwohnenden Formen des geiſtigen Lebens iſt gar nicht als Ausnahme anzuſehen, ſondern wir finden ſie überall, ſo daß ſie auch unter einer Regel auf allgemeine Weiſe angeſchaut werden ſollte, und dies iſt auch der eigenthümliche Ort deſſen, was das Weſen des Komiſchen ausmacht. Ueberall nämlich hat es ſeine Beziehung auf dieſen Gegenſaz

zwischen dem Wirklichen im menschlichen Leben und allem, was wir als die innere geistige Wurzel desselben betrachten. Die komische Darstellung verhält sich in dieser Beziehung zu dem wirklichen Leben, wie die Kunst zu der gebundenen Thätigkeit, sie bringt diesen Gegensatz an und für sich zur Anschauung. Wenn uns der wirkliche Zusammenhang im Leben eben so klar wäre, als der innerliche, so wäre diese Irrationalität im Bewußtsein aufgehoben. Aber dazu gehört, daß wir diese gebundene Thätigkeit auch als eine nothwendige Function ansehen; dann erst kann es auch eine wirkliche Production darin geben. Dies ist unverkennbar, denn das wird jeder zugeben, daß wir beständig in dieser Vergleichung der wirklichen Erscheinung bei allem, was zum gemeinsamen geistigen Leben gehört, mit den Forderungen, die sich darin realisiren sollen, begriffen sind; sie constituirt eben so unser gesammtes geschichtliches Bewußtsein, wie die Vergleichung des Wirklichen mit den uns inwohnenden Naturformen unser ganzes Erfahrungsbewußtsein für die Natur constituirt; und daß wir überall das wirklich Erscheinende in seiner Differenz von dem wirklichen Typus, d. h. als ein anderes auffassen, gehört gleichfalls dazu. In dem Gebiet der menschlichen Dinge oder in dem geschichtlichen Gebiet, welches die eigentliche Heimath des Komischen ist, ist dieses eigentlich die Function des Gewissens, welches überall die Differenz sucht zwischen der Erscheinung als der Wirklichkeit und der innern Richtung, die durch die Erscheinung soll repräsentirt werden. Den Grund der Differenz können wir nicht anders, als unter der Form eines Gegensatzes, anschaulich machen. Wenn eine Handlung auf dem Gebiet des gemeinsamen Lebens kein reiner Repräsentant des Gemeingeistes ist, so liegt der Grund der Differenz entweder in einer Uebereilung des Urtheils, und dann ist es ein logischer Gegensatz, oder in einer dem Gemeingeist entgegenstrebenden Richtung des Einzelnen, und dies ist die Selbstsucht, die die Action des Gemeingeistes gestört hat. Je mehr dieses sich als das eigentliche Motiv

klar machen läßt, deſto mehr kommt das Bewußtſein zu ſeiner Befriedigung, ſonſt bleibt es immer nur ein hypothetiſches Urtheil. Indem nun dieſe Thätigkeit des Vergleichens eine weſentliche Function in dem geiſtigen Leben ſelbſt iſt, weil wir ohne dieſelbe niemals unſere eigene Thätigkeit in Verbindung mit dem, was geſchieht, beſtimmen können, ſo muß es dazu auch eine freie Productivität geben, die den Gegenſaz, der ſich immer verbergen will, in ſeiner Klarheit zur Anſchauung bringt; dieſen Gegenſaz nun zwiſchen dem Wirklichen und dem, was durch daſſelbe eigentlich repräſentirt werden ſoll, in dem Innern des menſchlichen Lebens ſelbſt zur Anſchauung zu bringen, dies iſt der Zwekk und das Weſen des Komiſchen. Auf dieſe Weiſe erſcheint es als eine ethiſche Function, aber in eine freie Productivität umgeſezt. Jedoch dieſe freie Productivität läßt ſich gar nicht denken, ohne daß dasjenige, wovon die Abweichung in der Wirklichkeit bemerklich gemacht werden ſoll, demjenigen, der in der freien Productivität begriffen iſt, vollkommen klar ſei. Daher erſcheint die komiſche Kunſt, wenn man ihr eigentliches Weſen betrachtet, ihrem Werthe nach der idealen vollkommen coordinirt, nur daß ſie ganz und gar in der Beziehung auf das Wirkliche verkirt. Hiergegen ſcheint freilich zu ſtreiten, was einer von den Alten, der ſich am früheſten mit der Sache der Kunſt beſchäftigt, nämlich Plato, geſagt hat. Bei den Griechen war eine ſtrenge Grenze in der dramatiſchen Poeſie gezogen zwiſchen der Tragödie und Komödie; Plato aber ſtellt den Saz auf, es wäre daſſelbe, das eine müſſe auch das andere ſein können, weil die Kunſt beider weſentlich daſſelbe ſei. Wenn nun die eine das Wirkliche zurükkläßt, indem ſie die Productivität der inwohnenden Idee und Form vollkommen befreien will von allem mit- und gegenwirkenden Andern, die andere aber gerade ihren Ort hat in dieſen Mit- und Gegenwirkungen, ſo iſt dies ein Gegenſaz; indeß käme es hier nur darauf an zu beſtimmen, auf welchem Punkte unſere gefundene Differenz angehen würde, und wo die

Identität liegen soll, die jener Philosoph aufstellt. Stellen wir uns dies so hin, so wird dieser Gegensaz zwischen uns und ihm sich sehr bald mit Klarheit auflösen.

Das Komische ist in verschiedenen Kunstgebieten verschieden ausgebildet, am meisten aber in der Poesie, besonders im Drama und Epos. In der Malerei kommt es vor unter der Form der Caricatur, aber auch außerdem in einem weiteren Sinne, indem es selbst komische Fictionen von ganzen Gestalten giebt, die diesen Gegensaz ausdrükken sollen. Allein dies sind hier immer nur untergeordnete Gattungen, was man auf dem Gebiet nicht sagen kann. Auf dem Gebiet der Architectonik, um gleich auf den Endpunkt auszugehen, finden wir dafür gar keinen Raum, während es in Musik und Mimik offen da liegt, wie schon ihre Beziehung zur dramatischen Poesie aufzeigt. Allein die Architectonik ist schon zu nahe verwandt dem eigentlichen Ernst des geschäftigen Lebens, als daß hier die Richtung des Komischen könnte Realität erhalten; und so bewährt diese Abstufung die allgemeine Erklärung, weil sich die Möglichkeit einer solchen Darstellung auf demjenigen Gebiete ganz verliert, wo ein solcher Gegensaz nicht statt haben kann, ohne das Wesen der Kunst zu zerstören.

Um nun aber auch die Aufgabe der Erfindung vollständig zu lösen, müssen wir, einen Schritt weiter gehend, nach dem Uebergange von der Erfindung zur wirklichen Ausführung fragen, und so stehen wir hier zugleich an einer Grenze, indem wir gleich vom Anfange erklärten, die wirkliche Ausführung und die äußere Herausstellung des Kunstwerkes als etwas Secundaires ganz zur Seite lassen zu wollen; und zwar deshalb, weil in dieser Ausführung organische Thätigkeiten erfordert werden, die einen mehr mechanischen Character haben, wenngleich mechanisch im weiteren Sinne, indem z. B. die Behandlung der Sprache zum Vers hierher ebenfalls zu rechnen ist. Daher zu diesem lezten Punkte gelangt, müssen wir die Frage so beantworten, daß wir die aufgestellten Grenzen halten; und so müssen wir uns über das

Verhältniß deſſen verſtändigen, was wir als Vollendung des innern Kunſtwerkes zur äußern Darſtellung anſehen können. Freilich iſt es das natürlichſte und einfachſte, die Sache ſo vorzuſtellen, daß die Erfindung gleichſam auf einen Schlag die Vollendung des ganzen innern Kunſtwerkes iſt. Wenn z. B. ein Maler ein Bild erfunden hat, ſo denken wir uns die Erfindung dadurch vollendet, daß er das Bild gerade ſo innerlich hat, wie es hernach auf der Leinwand daſtehen wird. Es iſt aber offenbar, daß dies gar nicht kann als der Act eines einzelnen Moments angeſehen werden, eben ſo wenig als man ſich denken wird, wenn ein Dichter ein großes Werk erfindet, daß er das Ganze ſo in ſich trägt, wie es nachher in Strophen daſteht, ungeachtet doch dies jenem entſprechen muß. Wir können uns alſo dies der Wahrheit gemäß doch nicht anders vorſtellen, als ein allmälig Werdendes, und wenn wir auf den geiſtigen Moment zurükkgehen und fragen, wodurch ſich eine ſolche innere Geſtaltung, die hernach ein wirkliches Kunſtwerk wird, von dem vielen unterſcheidet, was auf eine halb bewußtloſe Weiſe innerlich vorübergeht, ſo iſt dies eben dadurch, daß ſie ſich von dieſem Punkt aus als einer ſolchen Vollendung fähig ankündigt; dies iſt das Bewußtſein von Sicherheit, die ein Künſtler in Beziehung auf eine Conception hat. Dies iſt zugleich ein Zeichen davon, daß ſie ein Reſultat ſeiner ganzen innern Lebenskraft iſt, welches nur noch in der Zeit ſeine Vollendung finden ſoll. Wir werden ſie aber als ſolche ſchwerlich vorſtellen können, wenn wir nicht auf das Aeußere mit Bezug nehmen. So kann der Maler gemäß dem, was wir als das eigentliche Weſen der Malerei dargeſtellt haben, noch nicht ſagen, daß er ein Bild in ſich empfangen hat, wenn es nur die Umriſſe der Geſtalt ſind, ſondern es muß auch der Character der Färbung und Beleuchtung da ſein, die ja mit jener in beſtimmter Harmonie ſteht; ſo lange er jenes hat und dieſes nicht, iſt ſeine Conception noch nicht vollendet, ſo wenig als wenn er umgekehrt zuerſt einen gewiſſen Character

der Färbung und Beleuchtung hätte, und erſt hernach die Geſtaltungen ſuchte, an denen dies am beſten hervortreten würde. Dergleichen finden wir im Gebiet der Malerei ſehr viel. Wenn man ſagt, dieſe Landſchaft iſt ein ſehr ſchöner Morgen oder Abend, ſo liegt oft nichts anderes darin, als daß dieſe Farbentöne das waren, was dem Künſtler den erſten Impuls gegeben, ohne daß darum das eine ohne das andere die erſte Conception iſt. Etwas ganz ähnliches finden wir auch in Muſik und Poeſie, nur daß es da nicht ſo leicht ſein würde, die umgekehrte Ordnung zu denken. Hat z. B. ein Dichter eine Fabel erfunden, oder einen ſolchen Cyclus auf eigenthümliche Weiſe geſehen, ſo iſt dies noch gar nicht die erſte Conception, wofern er nicht auch ſchon das metriſche Verhältniß mit beſtimmt hat. Aber freilich läßt ſich dies nicht eben ſo denken, daß der Dichter erſt das Metriſche geſezt und dann den Gegenſtand dazu geſucht habe. Aber jene Behauptung wird dadurch nicht geſchwächt. Denn denken wir uns dies in ſeiner Vollkommenheit, ſo iſt die Conception des Malers erſt vollendet, wenn das innere Bild ſo vollſtändig und beſtimmt iſt, daß nun auch das Aeußere ihm ganz entſprechend von ſelbſt hervorgeht, ohne daß er in der Ausführung etwas zu ändern brauchte. Dies wird aber ſchwerlich je der Fall ſein, oder ein Künſtler es zu behaupten wagen, ſondern indem er in der Ausführung manches ändert, ſo müſſen wir daraus ſchließen, daß ſein Bild doch nicht die gehörige Vollſtändigkeit gehabt, und dies beruht auf dem Verhältniß jenes innern Sehens zu dem äußern. Verfolgen wir dieſes innere Sehen bis zum Traum, ſo leidet dieſer, ſammt dem träumeriſchen Wachen, immer an Wechſel und Unbeſtimmtheit, und ſo hat auch bei der Conception der Künſtler nur ein ſolches Sehen. Das äußere Sehen kommt dann immer zu Hülfe und giebt ihm ſeine Vollendung. Hier zeigt ſich ein fortſchreitendes Werden der Erfindung, und ſie ſcheint in Beziehung auf ihre Vollendung doch unter der Bedingung der äußern Ausführung zu ſtehen.

Dieſes iſt allerdings wahr, aber ohne daß die Stelle, die wir der äußern Ausführung gaben, aufgehoben würde. Denn denken wir uns, die äußere Ausführung überließe der Künſtler einem Andern, ſo wird doch für ihn daſſelbe Verhältniß zu der Ausführung bleiben; wenn jener anfängt, nach der Beſchreibung oder Skizze mit dem Pinſel zu arbeiten, ſo wird das Innere des Künſtlers dadurch eben ſo zu ſeiner Vollendung kommen, als wenn er ſelbſt arbeitete, natürlich mehr in dem Grade, als der Arbeiter vielleicht nur ſein Werkzeug, ſein Pinſel iſt. Es wird wohl ſchwerlich möglich ſein, die Wahrheit eines ſolchen Verhältniſſes zwiſchen der innern Thätigkeit und dem Geöffnetſein für eine äußere Einwirkung feſtzuhalten und feſtzuſtellen, wenn nicht das innere Bild durch das Aeußere ſich doch erſt zur Vollkommenheit brächte. Offenbar iſt dieſes der Fall auf dem Gebiete der Poeſie. Denken wir uns das Verhältniß zwiſchen der metriſchen Behandlung der Sprache und den Vorſtellungen, die den eigentlichen Inhalt des Gedichtes ausmachen, in vollkommener Harmonie, ſo kann der Inhalt des Gedichtes innerlich nicht vollkommen gegeben ſein, ehe die metriſche Behandlung für das Ohr mitgegeben iſt, und dieſe wird erſt durch das Fortſchreiten jener auch im Einzelnen beſtimmt. Alſo giebt es einen Punkt, von wo aus eine Rückwirkung ſtattfindet von der äußern Darſtellung auf die Erfindung ſelbſt, die aber nicht als eine Alteration gedacht werden kann, ſondern nur als ein näheres Beſtimmtwerden des Innern. Wäre es dagegen Alteration, ſo wäre dies ein Zeichen ſeiner Unvollkommenheit, und dies ginge bis auf den erſten Moment zurück. Daß aber das innere Bild ſich erſt vollendet durch die Einwirkung der äußern Ausführung, dies findet ſich in allen Künſten. Je mehr nun dieſes geſchehen kann, ohne daß das Kunſtwerk ſelbſt darunter leidet, um deſto leichter erreicht dieſes ſeine Vollkommenheit. Aber es iſt dies nicht überall gleich leicht. So hat es der Dichter leicht, an ſeinem Kunſtwerk auszuſtreichen und zu ändern, ohne daß ihm dabei

etwas hemmendes in den Weg tritt; dagegen bei dem Maler kommt es schon sehr auf das Material an, ob er Correctionen ohne Nachtheil des Bildes machen kann oder nicht, und dazu gehören schon eine Menge technischer Cautelen. Das innere Urbild des Bildhauers realisirt sich zunächst an einem sehr beweglichen und leicht zu verändernden Material, wenn er sein Modell in Thon macht, so daß die Verarbeitung nachher nur ein Abbild von diesem wird; und so zeigt sich hier wieder eine große Leichtigkeit. Denken wir uns aber den Mimiker in solchem Kunstwerken, wo er mit mehreren zusammenwirkt, so ist die Aufgabe, die Reihe seiner Bewegungen für sich allein zu erfinden, eine gar nicht auflösende. Er kann sie bis auf einen gewissen Punkt bestimmen, aber er wird hernach, ohne daß er sich selbst den geringsten Vorwurf der Unvollkommenheit zu machen hat, genöthigt sein, manches anders, als er gewollt, zu behandeln, weil die Bewegung der andern es postulirt. Daher ist hier auch keine Vollendung zu denken, als durch eine in demselben Maaße, als die Künstler noch keine genauere Bekanntschaft mit einander haben, öfters zu wiederholende Ausführung in dem, was noch nicht feststeht. Auf der einen Seite bleiben also unsere Grenzen unverrückt, und die eigentliche wahre Kunstthätigkeit ist die rein innere Conception, aber auf der andern Seite wird diese in ihrer Ausführung bedingt durch das äußere Hervortreten, aber freilich desto weniger, je vollkommener der Künstler ist; jedoch zu dieser Vollkommenheit gelangt die innere Thätigkeit der Sinne nur durch einen großen Reichthum von Uebung in der äußern Auffassung, und dieses erst macht es dem Künstler möglich, sein inneres Bild im voraus äußerlich zu sehen, dann kann er dazu der äußern Ausführung entbehren, und es ist so möglich, daß das äußere anfängt, wenn das innere bis ins Kleinste vollendet ist.

Betrachten wir diese verschiedenen Momente der Kunstthätigkeit zu einander, so sehen wir daran zugleich alle die Ab-

weichungen, die in der Erscheinung der Kunst vorkommen, und die Geschichte derselben, in sofern sie immer etwas Negatives in sich schließt. Gehen wir darauf zurück, daß die Kunst, weil sie vom Anfange an eine Richtung zur Mittheilung der innern Thätigkeit des Bewußtseins hat, auch ein gemeinsames Leben postulirt, und darauf ruht, daß sie gesellschaftlich und national ist, so werden wir da gleich zugeben müssen, daß unter den verschiedenen Völkern diese Richtung auch in verschiedenem Grade vorhanden ist, wobei allerdings wieder das Verhältniß der verschiedenen Künste verschieden sein kann. Nun werden auch diese verschiedenen Momente nicht im Umfange einer solchen Nation und eines solchen Zeitalters auf eine gleiche Weise vertheilt sein, und nicht nur dieses allein, sondern es werden sich auch dabei verschiedene Perioden der Nationalexistenz von einander unterscheiden. — Fangen wir so bei dem ersten an, der Richtung auf die freie Productivität, so wird diese durchaus nicht bei allen Völkern dieselbe sein. Je mehr in einem Gesammtleben die Individualität entwickelt ist, je mehr das einzelne Leben auch innerlich ein besonderes ist, desto größer ist auch diese Richtung auf Productivität, weil dann der Einzelne selbst gleichsam ein Product von dieser ist, denn der menschliche Geist, in seiner ursprünglichen Richtung der Seelenerzeugung begriffen, ist da in einer freieren Thätigkeit, wenn für das einzelne Leben ein größerer Spielraum möglich ist. Hier ist nun die erste Differenz zwischen verschiedenen Völkern, aber auch verschiedenen Perioden eines und desselben Volkes. — Unter einer solchen Masse kann aber diese Function nur ungleich vertheilt sein, und das eigentlich Schöpferische wird nur bei wenigen sich entwikkeln, bei vielen nicht einmal Empfänglichkeit; es gedeiht aber dieselbe nicht, wenn nicht auch die mechanischen Fertigkeiten vorhanden sind. Je mehr jedoch die zur Darstellung gehörenden Thätigkeiten mechanische sind, desto leichter werden sie in gehörigem Maaße vorhanden sein. Dies zeigt sich als Thatsache bei der Architectur. Wir

finden die Architectur als eine der ersten Künste, an welche sich dann die Sculptur reiht, vorzüglich in solchen kolossalen Verhältnissen, wo alles fast nur auf mechanischen Thätigkeiten beruht. Die kolossalen Bilder in Aegypten und Indien mit kolossaler Architectonik verbunden, sind von der Art, daß sie mechanische Thätigkeiten darstellen. Die letzte Hand des Meisters ist dabei unnöthig, weil man sie aus solcher Entfernung ansehen muß, daß kleine Unebenheiten verschwinden. So haben wir hier demnach eine freie Productivität im Zusammenwirken mechanischer Fertigkeiten. Je mehr aber die freie Productivität nur mathematische Gestaltung ist, wobei nur ein Minimum von Phantasie und freier bildender Thätigkeit zu sein braucht, desto niedriger ist noch die Stufe der Entwikkelung bei einem solchen Volke, wenngleich die Kunst bei diesen Anfängen schon einen großen Raum einnehmen kann. Betrachtet man z. B. jene Riesenarbeit der Pyramiden und bedenkt, wie viele Menschenkräfte dazu nöthig waren, so ist nicht nothwendig, daß in ihnen eine Kunstthätigkeit, ja nicht einmal ein Interesse und eine Empfänglichkeit für die Kunst zu sein braucht; diese Bauwerke fallen in die Zeit, wo die Menschen als lebendige Werkzeuge angesehen wurden. Also können wir umgekehrt nur eine geringe Verbreitung des Princips annehmen, ja es stellt uns dieses einen Punkt dar, wo das Princip der Kunst sich vom ethischen Princip des Gesammtlebens in der gebundenen Thätigkeit noch nicht gehörig getrennt hat. Wir unterscheiden zwar auf dieser Kunststufe zwei verschiedene Entwikkelungen, eine mehr politische und eine mehr religiöse Beziehung in den einzelnen Werken; aber auch nur ein mehr, weil auch dieses beides nicht auf bestimmte Weise von einander geschieden ist. Daher auch das Princip sich nur in denjenigen Zweigen thätig beweisen konnte, die rein vom Gesammtbewußtsein ausgehen. Denn die Architectonik schafft immer nur Räume für die Darstellung des Gesammtbewußtseins, und so waren auch die religiösen Bilder nur dargestellt für das religiöse Gemeinbewußt-

ſein, wie es ſich eben im Volke geſtaltet hatte. Denken wir uns nun das Princip in ſeiner weiteren Entwikkelung und größeren Vertheilung, ſo müſſen wir auf die verſchiedenen Verhältniſſe, die dadurch entſtehen, beſonders Rükſicht nehmen. Sezen wir nämlich den Fall, daß die Kunſtthätigkeit in allen ihren weſentlichen Formen wirklich zum Erwachen kommt, in einigen aber die Ungleichheit noch ſo groß iſt, daß die Empfänglichkeit auch nur in einigen iſt, wenngleich einſeitig ausgebildet, ſo hat die Kunſt nur eine Exiſtenz für die höhern Kreiſe der Geſellſchaft, und für die andern exiſtirt ſie nicht. Dies giebt immer ein Merkzeichen in Beziehung auf den Geſammtzuſtand, in ſofern die Empfänglichkeit für die freie Productivität doch zuſammenhängt mit dem Intereſſe an den geiſtigen Functionen an ſich, ſo daß alſo ein ſolcher Zuſtand, wo die Empfänglichkeit nur in einigen iſt, zugleich ein Zeichen iſt, daß die Maſſe überhaupt noch nicht zu einem rechten Intereſſe an den geiſtigen Functionen erwacht iſt. Entſteht dagegen dieſes Intereſſe in der Maſſe, aber auf eine einſeitige Weiſe, ſo müſſen wir auf einen Geſammtzuſtand ſchließen, der eine ſolche Richtung giebt. Gehen wir auf den Anfang des 16ten Jahrhunderts zurük, ſo war damals die Empfänglichkeit für Kunſt im Allgemeinen nicht ſehr groß in unſerem Volke, und ſelbſt die nationale Poeſie lebte nicht in der Maſſe; ſie hatte überdem ſchon einen Zuſammenhang gehabt mit den höheren Ständen, aber damals war dieſer zum Theil verloren. Nun entſtand die Reformation in Deutſchland, es war dies eine Reaction des Nationalbewußtſeins in ſeinem eigenthümlichen Charakter gegen die Unterdrükung und Mißleitung des religiöſen Princips, und mit dieſem zugleich erwachte ein ſolcher Sinn für den religiöſen Gebrauch der Poeſie und Muſik, daß diejenigen Ausländer, welche die deutſchen Zuſtände beobachteten, darüber einig ſind, daß dies gerade zur Ausbreitung der Reformation weſentlich beigetragen; aber es war dies eine einſeitige Kunſtrichtung, die gegeben war durch die Einſei-

tigkeit des religiöſen Bewußtſeins. Es hatte jedoch auch ſchon angefangen eine Empfänglichkeit für die antike Kunſt, allein nur für die Poeſie, und ſie war nur Eigenthum einer beſtimmten Klaſſe. — Nehmen wir nun Rükſicht auf den Zuſtand einer mehr allgemeinen Verbreitung des Sinnes für die Kunſt, in Verbindung mit dem eigenthümlich thätigen Princip für die Kunſt, was immer ſchon eine größere Ausgleichung des geiſtigen Lebens nach allen Seiten hin in der Maſſe vorausſezt, ſo kann ſich dann auch die Kunſt nach allen Seiten hin frei entwikeln, und unter dieſer Bedingung werden ſich dann die verſchiedenen Kunſtzweige, wenngleich in verſchiedenem Grade, weil der nationale Grundtypus auch ein verſchiedener iſt, in allen ihren weſentlichen Zweigen entwikeln. Schon früher iſt auf den Unterſchied aufmerkſam gemacht worden zwiſchen Kunſtleiſtungen, die nur von dem perſönlichen einzelnen Selbſtbewußtſein ausgehen, und alſo auch nur dieſes in der freien Productivität zur Darſtellung bringen, und ſolchen, die durchaus auf dem Geſammtbewußtſein beruhen. Dieſer Unterſchied, wenn er auf eine bedeutende Weiſe hervortritt, bedingt verſchiedene Geſtaltungen der ganzen Kunſtthätigkeit. Wenn das Geſammtbewußtſein zurükgetreten iſt, wird ſich auch die Kunſt überwiegend auf die andere Seite werfen, und da das die geringeren Gattungen ſind, ſo werden überwiegend nur dieſe geringeren Formen ſich entwikeln; ſo wie im Gegentheil, wenn das Geſammtbewußtſein das überwiegende iſt, dagegen aber die perſönliche Eigenthümlichkeit noch zurüktritt, ſo wird ſich die Kunſtthätigkeit mehr anſchließen an das öffentliche Leben, und nur hervortreten, in ſofern dieſes ſie hervorruft und unterhält. Sehen wir auf eine Erſcheinung der modernen Kunſt, ſo werden wir dies ſehr beſtätigt finden. Es hat einen Zeitraum gegeben, den man füglich den franzöſiſchen nennen kann, weil die Franzoſen damals vorzüglich im Gebiete der Kunſt thätig waren. Dieſes war ein Zeitalter, wo die Monarchie nur eben erſt im vollſtändigen Fortſchreiten gegen die

Aristokratie begriffen war. Natürlich rissen sich beide Theile gleichsam um die Masse, und diese wurde durch ein ganz dunkles Bewußtsein auf die eine oder die andere Seite gezogen; dies waren die bürgerlichen Unruhen, die dieser Kunstentwikkelung vorangingen. Fragen wir nun, was die französische Poesie da hervorgebracht hat, und ebenso die Sculptur, so finden wir in der Poesie eine Menge kleiner Formen, die ganz und gar nur zu Darstellungen aus dem einzelnen Leben sich eigneten, wie das Madrigal und das Triolet. Nun bestanden freilich die größern Formen auch, aber was hat die französische Tragödie eigentlich producirt? Fast ausschließlich hat sie sich an den antiken Stoff gehalten, das eigentliche Gesammtleben ist dabei gar nicht zum Vorschein gekommen. Dasselbe finden wir bei der Sculptur. Sie bestand besonders in vielen kleinen Productionen zur Verzierung der Gärten und Paläste der Vornehmen, aber es waren diese Darstellungen so willkührlich erdichtet, daß sie kein Gesammtbewußtsein enthielten, oder es waren nur antike mythologische Gegenstände in einem ganz modernen Sinne bearbeitet. Hier zeigt sich das Unvermögen der Kunst als eigentliche Production in größeren Formen und um bleibende Kunstwerke hervorzubringen; dagegen Reichthum in dem, was vom Einzelleben ausgehen konnte. Vergleichen wir damit den analogen Zustand des englischen Volkes zur Zeit Shakespeare's, so finden wir rein das umgekehrte, und zwar in sehr analogem Zustande, d. h. nach großen bürgerlichen Unruhen. Dies hängt aber damit zusammen, daß im englischen Volke die persönliche Eigenthümlichkeit bei weitem weniger entwikkelt war, und das Gesammtbewußtsein, der öffentliche Sinn und Geist, weit mehr vorherrschte. Da konnten die Productionen solcher Formen hervorgehen, die ganz und gar im Nationalleben wurzelten, während in den kleineren bei weitem nicht derselbe Reichthum ist. — Wenn wir also auf das Maaß sehen, das in verschiedenen Perioden der Kunst das Verhältniß bezeichnet zwischen den großen Formen und

Gattungen und den kleinen, so finden wir, indem jene von dem Gesammtbewußtsein ausgehen, diese von dem Einzelbewußtsein, auch immer das Maaß darin, in welchem die Nationalität als allgemeines Princip des Daseins und die persönliche Individualität als Typus darin entwikkelt sind; und es zeigt sich zugleich, wie weit die Kunst eingreift in den innern Grund des Lebens.

Wir müssen nun ebenfalls auf die möglichen verschiedenen Verhältnisse der Momente Rükksicht nehmen, worauf die Kunstthätigkeit beruht. Wir sagten, in jenem Zeitalter der überwiegenden kolossalen Architectur und Sculptur sei das Princip der Kunst nur in einer noch unvollständigen Sonderung von dem Ethischen des Gesammtlebens und nur in Verbindung mit einer leicht zu behandelnden Masse mechanischer Fertigkeiten vorhanden gewesen. So haben wir nun auch das zweite Moment, die Erfindung, oder die innere Vorbildung des bestimmten Kunstwerkes, in Betrachtung zu ziehen. Diese wird nun nicht in einem immer sich gleichbleibenden Verhältnisse bestehen, weder mit der Richtung auf die freie Productivität überhaupt, noch auch mit der Masse mechanischer Fertigkeiten, die die äußere Ausführung bedingen. Denken wir uns einen einzelnen, in welchem das Princip der Kunst in gewissem Grade vorwaltet, so kann nicht behauptet werden, daß die Erfindung das Maaß sei für das Vorwalten jener Thätigkeit; denn dieses Vorwalten findet sich auch in ganz untergeordneten Gestalten, wo die innere bildende Thätigkeit nie bis auf den Punkt der Sicherheit kommt, daß es der Anfang eines darstellbaren Kunstwerks sei. Wo dies nun ist, kann die Thätigkeit zwar einen hohen Grad von Assiduität haben, aber nie bis zu dieser Intension im einzelnen kommen; dabei kann die Richtung auf freie Productivität so vorwalten, daß sie der gebundenen Thätigkeit Eintrag thut. Dies ist die Richtung, die die Italiener mit dem dolce fare niente bezeichnen. Denn da die Richtung auf freie Productivität, bei aller ihrer Größe, doch keine solche Intensität hat, daß Kunstthätigkeit daraus entstünde,

ſo entſteht dadurch ein mehr oder weniger verträumtes Leben. Denken wir dagegen, es komme zu ſolcher Intenſität, doch nicht als Maximum, ſondern nur als vorherrſchende Richtung auf freie Productivität überhaupt, ſo haben wir ſchon geſehen, daß das innere Werden des Kunſtwerks, wenn wir es gerade in dem Zuſtande betrachten wollen, wie es hernach äußerlich wird, nicht das Werk des Augenblicks ſein kann, ſondern allmälig entſteht. Alſo gehört noch eine andere Richtung dazu, wenn ein ſolcher Keim eines Kunſtwerks ſoll zu ſeiner Vollendung kommen. Denn in der weitern Fortſchreitung der Geſtaltung, die durch die Richtung der urſprünglichen Conception dominirt wird, tritt doch ein Analogon gebundener Thätigkeit ein. Wo nun jene urſprüngliche Richtung die gebundene Thätigkeit zurückſtößt, da wird dieſelbe keineswegs der vollkommenen Entwikkelung eines innern Keimes günſtig ſein, und es muß da noch ein anderes Princip der Vorliebe für ein inneres Erzeugniß vorwalten, um es wirklich zur Darſtellung zu bringen; dieſes fällt ſchon unter den Begriff der Anſtrengung; wo es im einzelnen Leben an der Energie fehlt, ſich zur Anſtrengung zu erheben, da verfolgt man auch jene innern Keime nicht, und es kommen nie Kunſtwerke zu Stande.

Denken wir uns nun dieſes zweite Element in allmäligem Fortſchreiten, aber es iſt nicht unterſtüzt durch das dritte, was eigentlich ſchon der Ausführung angehört, ſo wird das nächſte ſein, daß eine große Menge von unvollendeten Kunſtwerken entſtehen; denn dieſes Element der Intenſität wird nicht ſo groß ſein, etwas zu vollenden, und die urſprüngliche Richtung, die auf die Mannigfaltigkeit ausgeht, wird ſo mächtig ſein, daß kein einziges fertig wird. Dies iſt der Moment des Skizzirens. So kann es in allen Gebieten ſehr viele Künſtler geben, deren Reichthum an Erfindungsgabe man bewundern muß, die aber doch nichts zur Ausführung bringen, weil es ihnen an Intenſität fehlt. Wenn nun in demſelben Maaße anderwärts

ſich die mechaniſchen Fertigkeiten finden, aber ohne unterſtüzt zu ſein von der Erfindungsgabe, wohl aber ſo, daß dabei die Empfänglichkeit für die Kunſtthätigkeit vorwaltet, ſo entſteht eine andere Klaſſe, die fremde Erfindungen zum Vorſchein bringt, und es erſcheint ſo das, was eins ſein ſollte, als ein Zerfälltes, weil, da überall in dem Einzelnen ein poſitiver Mangel iſt, nicht alle Momente, die zur Vollendung eines Kunſtwerkes gehören, in einem und demſelben beiſammen ſind.

Zu verſchiedenen Zeiten kann ſich theils ein Uebergewicht der Erfindung, theils der Darſtellung herausſtellen; ebenſo iſt ſchon geſagt, daß man unterſcheiden müſſe die Kunſtthätigkeit in ihrer Selbſtſtändigkeit und das, woran nur Kunſtthätigkeit iſt. Dieſes leztere iſt dann immer verbunden mit der Ausübung von mechaniſchen Geſchicklichkeiten, durch die die Kunſt hervorgebracht wird. Der Punkt, wo ſich beides am beſten bindet, iſt in der Architectur. Betrachten wir einen bedeutenden Theil der deutſchen Kunſtgeſchichte, ſo finden wir, daß theils zugleich, theils auf einander folgend, die großen architectoniſchen Werke, die ſogenannten gothiſchen Kirchen, — welche zwar mit dem religiöſen Leben zuſammenhängen, aber die unmittelbare Tendenz weit überſteigen, — als Kunſt anzuſehen ſind, und daß auch in dieſer Periode eine große Kunſtfertigkeit im Kleinen war, die ſich an die Verfertigung von allerlei Geräthſchaften anſchloß, und wo oft ein Geräth nur dazu war, um die Kunſtthätigkeit daran zu zeigen; während in dieſer Zeit die Malerei ſich nur äußerte in der Verſchönerung von Handſchriften, und nur in ſeltenen Ausnahmen und Anfängen die Malerei ſelbſt verſucht ward.

Wenn wir nun dieſe Differenzen, wie ſie im Großen geſchichtlich heraustreten, und ihren Grund haben in den nothwendigen Momenten, die wir in der Kunſt unterſcheiden müſſen, zuſammen genommen überſehen, und dabei nicht außer Acht laſſen die verſchiedenen gleichzeitigen Verhältniſſe derjenigen Gattungen in der Kunſt, die mehr das Gebiet des Ein-

zellebens repräſentiren, und derer, die mehr auf das gemeinſame Sein, religiöſes wie nationales, zurükgehen, ſo zeigt ſich in der Geſchichte die Entwikkelung der Kunſt in genauem Zuſammenhange mit der ganzen übrigen geiſtigen Entwikkelung, und ſo als ein weſentliches Element des menſchlichen Geiſtes.

Von hier aus kann ich mich einer Betrachtung nicht enthalten, die freilich an der äußerſten Grenze unſeres Gegenſtandes liegt, nämlich über die verſchiedene ethiſche Schäzung der Kunſt. — Es iſt nicht zu läugnen, daß von verſchiedenen Intereſſen aus oft geſagt worden iſt, die Kunſt ſei nur als ein beſonderer Zweig des Luxus anzuſehen, und ſei immer ein Zeichen, daß der menſchliche Geiſt die eigentliche Bahn ſeiner Beſtimmung verlaſſen habe. Dieſes Urtheil beruht auf zwei ganz entgegengeſezten Fundamenten, einmal nämlich auf demjenigen, was die mannigfaltige Entwikkelung des menſchlichen Geiſtes für einen Zuſtand der Korruption hält, und wovon ſie den wahren Typus deſſelben in den einfachſten Formen des Lebens finden will, und dies iſt die Betrachtung, die ſich in Rouſſeau am meiſten findet hat und genau zuſammenhängt mit ſeiner Anſicht vom Leben im Staate, welches auch aus der Korruption hervorgegangen, als Sache der Noth anzuſehen ſei. Das andere Fundament iſt das des Nuzens, alſo die Anſicht, daß die geiſtigen Kräfte des Menſchen ganz und gar verwendet werden ſollen auf das Gebiet der gebundenen Thätigkeiten, d. i. der Zwekkmäßigkeit, wobei es immer auf die Erhaltung des Menſchen als regierendes Princip ankommt. Unſere Betrachtung dagegen hat uns dahin geführt, ein rein ſelbſtſtändiges Element zu Grunde zu legen, welches nirgends ſeine völlige Darſtellung findet, und daher dieſe in der Kunſt ſucht. Jene Herabwürdigung der Kunſt iſt offenbar nur als eine einſeitige Betrachtung anzuſehen, auf welches von beiden Elementen man zurükgehe, es kann weder auf einem ſpeculativen, noch auf einem ethiſchen Princip beruhen. Auf der andern Seite hat man aber auch oft die Vertheidigung gegen dieſe beſchränkte

Ansicht auch auf sehr beschränkte Weise geführt, indem man die Kunst beschützen wollte durch Nachweisung bestimmter ethischer Wirkungen, die von ihr ausgingen. Dieses ist schon etwas sehr altes, daß die eigentliche Tendenz der Kunst sei, die Leidenschaften zu mäßigen, d. h. die Richtung des Geistes zu einem Extrem von pathematischer Art aufzuhalten oder zu hemmen. Ob man mäßigen oder reinigen sagt, ist nur eine geringe Differenz. So wie man davon ausgeht, daß die Kunstthätigkeit von dem Gebiete der Zweckmäßigkeit ganz verschieden sei, so kann man eigentlich gar nicht von Wirkungen derselben reden, und es ist ihr gar keine andere zuzumuthen, als der Umlauf ihres eigenen Lebens. Dies giebt freilich eine große Vorstellung von ihrer Gesammtwirkung, aber rein in ihr selbst bleibend. So wie wir aber davon ausgehen, daß das Heraustreten dieser innern Function des Geistes, als wesentlich seiner Selbstständigkeit angehörend, in der Befreiung von allen äußern Hemmungen und Einwirkungen liege, so gehört diese Thätigkeit, wie gesagt, zur Vollendung des Selbstbewußtseins; und es ist nicht zu läugnen, je weniger sich dieses Princip in einer abgeschlossenen Masse menschlichen Lebens entwikkelt, um desto mehr wird der Mensch zurükgehalten in einem Zustande der Dienstbarkeit für seine Selbsterhaltung in der Form des Einzel- oder Gesammtlebens.

Stellen wir von hier aus eine andre verwandte Betrachtung an, indem wir auf die Entwikkelung des Erkenntnißvermögens sehen, so finden wir hier die bestimmte Analogie, daß die eigentliche Speculation auf der einen Seite dasselbe ist, was auf der andern Seite die freie Production der Kunst. Denn da ist auch die Selbstthätigkeit des Geistes von allen Beziehungen auf Zweckmäßigkeit gesondert, und hat auch nur die Wirkung auf ihrem eigenen Gebiet, es ist dies die Circulation des Wissens, welche darauf gerichtet ist, daß diese freie Thätigkeit in jeder Masse in gehörigem Grade vorhanden sei. Dieses beides steht ganz parallel, und man würde unrecht thun, von der Wissenschaft be-

ſtimmte Wirkungen zu erwarten, denn dieſe ſind immer nur reine Nebenſache, und noch mehr unrecht würde man thun, wenn man ſie in dieſen Wirkungen erkennen wollte. Wenn man nun aber doch zugeben muß, daß die rein wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen nie unterlaſſen, einen großen Einfluß auf das Leben und das Gebiet der Zweckmäßigkeit und der Naturbeherrſchung auszuüben, ſo gilt dies eben ſo bei der Kunſt, aber wir werden dies immer nur anſehen können als etwas, was von einem Zuſammenſein derſelben mit etwas anderem abhängt; ihr Leben an ſich verläuft rein in ihrem eigenen Umkreiſe, und alles andere ſind nur zufällige Ausſtrahlungen, die nicht auf das Weſen der Kunſt bezogen werden können, ohne ſich ihren reinen Anblick zu verdunkeln. — Wenn die Kunſtthätigkeit ſich in einer zuſammengehörigen Maſſe von Menſchen entwickelt, wenn auch nur erſt in einzelnen, ſo wird dadurch die Empfänglichkeit allmählig in Allen entwickelt. Dieſe Empfänglichkeit wirkt in dem unmittelbaren Selbſtbewußtſein der einzelnen ein Wohlgefallen an der freien Productivität; wird dies Wohlgefallen ein Lebensmoment, ſo muß es je länger je mehr Raum einnehmen über dem Wohlgefallen an den pathematiſchen Zuſtänden der Sinnlichkeit, und deswegen weil in dem menſchlichen Leben immer nur ein gewiſſer Theil dieſer Function des unmittelbaren Selbſtbewußtſeins auf beſondere Weiſe da ſein kann, ſo werden auch, wo die Kunſtthätigkeit ſich ausbreitet, die grobſinnlichen Beſtrebungen und Empfindungen zurücktreten, und eine Veredelung des Menſchen wird entſtehen, die von der Kunſt ausgeht. Auf ihrem eigenen Gebiet aber erſcheint dies ganz und gar nicht ſo, ſondern es zeigt ſich daſſelbe nur als ihr eigenes wachſendes Leben, daß ſie immer mehr die Maſſe durchdringt, wenn auch nur in der Form der Empfänglichkeit. Je mehr ſich nun hier auf ſolche Weiſe das Gefühl für die Kunſt entwickelt, was wir Geſchmack nennen, während die wahre Productivität nur ein Antheil Weniger iſt, deſto mehr liegt in dieſer Allgemeinheit des Geſchmacks eine

Ausgleichung, und es verſchwindet dadurch bis auf einen gewiſſen Punkt die Ungleichheit zwiſchen der Maſſe und den ausgezeichneten Künſtlern. Daſſelbe geſchieht auf dieſelbe Weiſe auch vom wiſſenſchaftlichen und ethiſchen Gebiete aus in einer Verſchiedenheit der Verhältniſſe, die die geſchichtliche Entwikkelung ſelbſt iſt; aber allerdings bleibt das eine nicht ohne Einfluß auf das andere. So wird die Kunſt alſo dazu mitwirken, die Gleichheit unter den einzelnen hervorzubringen, und die allzu große Differenz verſchwinden zu machen, und da es zu der Entwikkelung des Menſchen gehört, daß jeder ſich allen anderen gleichſezt durch ſein Lebensprincip, ſo iſt dies allerdings eine ethiſche Wirkung der Kunſt, aber in ihrem eigenen Gebiet erſcheint dies ebenfalls nur als die Entwikkelung ihres Lebens unter der Form der Wechſelwirkung überwiegender Productivität und überwiegender Receptivität; und was auch für Nuzen nach Außen hervorgeht, ſo läßt ſich die Entwikkelung der ganzen Kunſt hier ſtets darauf zurükführen, daß dies nur ein Ausfluß ihres innern Lebens ſei. Aber wie dieſe innere Lebensbewegung von Außen erſcheint, iſt für das Intereſſe dieſes Lebens etwas Gleichgültiges und Zufälliges; und dieſes Zuſammentreffen des Kunſtlebens mit der übrigen Lebensentwikkelung, und die Art, wie ſich dieſes verſchiedentlich geſtaltet, ob es ſich geſchichtlich mehr herausſtellt als die Entwikkelung anderer Gebiete mehr begünſtigend oder von dieſen mehr begünſtigt, mehr activ oder paſſiv, dies iſt nur eine Beſtimmung für die der Sache zufälligen Verhältniſſe, aber nicht das Weſen der Sache ſelbſt darſtellend. Bei einer ſolchen Betrachtung iſt daher das eigentliche Weſen der Sache ſchon verfehlt; denn es bleibt dann nichts übrig, als eine Conſtruction von Außen, die nie das Weſen der Sache offenbaren kann. Wenn man alſo ſagt: es komme für die Kunſt gar nicht darauf an, ob ſie dieſe ethiſchen Wirkungen hervorbringe, ſie ſolle ihren Werth in ſich ſelbſt haben, ſo iſt dies richtig, wenn es die wahre Behandlung der Sache ſicher ſtellen ſoll, unrichtig, wenn der

natürliche Zusammenhang der verschiedenen Functionen dadurch abgeläugnet werden soll; denn dieser ist vorhanden, die Art, wie er sich aber in den äußern Erscheinungen giebt, ist etwas rein zufälliges.

Es ist hier noch eine analoge Betrachtung anzustellen; nämlich was bereits zu Anfange obiger Betrachtung gesagt, daß man die Kunst oft geschäzt habe nach einer solchen ethischen Wirkung besonders in Beziehung auf die pathematischen Zustände, das hat wieder eine zweifache Potenz; es kann gesagt werden in Beziehung auf das Gesammtleben und auf das Einzelleben. In beider Hinsicht aber muß man auf ganz geschichtswidrige Aussagen stoßen, wenn man diese Maxime verfolgen will, und behauptet, daß die Kunst nur das sei, was sie ihrem Wesen nach sein soll, in dem Maaße als sie solche Wirkungen hervorbringt. Fragen wir, auf die antike Kunst zurükkgehend, wann und wo sie in ihrer höchsten Blüthe gewesen, und wie es da in dem öffentlichen Leben um diese pathematischen Zustände gestanden habe, so erhalten wir gerade das Resultat, daß die höchste Blüthe der hellenischen Kunstentwikkelung mit der größten Leidenschaftlichkeit im öffentlichen Leben zusammen war, und die Kunst, sofern sie an einem andern war, gerade diesen pathematischen Zuständen gedient hat, denn das eigentlich Kunstmäßige in der Rhetorik brauchte man durchaus nur, um die momentan pathematischen Wirkungen, die die Redner auf die Masse ausüben wollten, zu unterstüzen. Da hat sich also die Kunst völlig unwirksam gezeigt zur Reinigung der Leidenschaften, sondern beides, der leidenschaftliche Charakter des öffentlichen Lebens und die Kunstentwikkelung sind gleichzeitig gewesen. Sehen wir auf die moderne Kunst, die ihre größten Leistungen immer in Beziehung auf das Religiöse gehabt hat, so ist für das religiöse Leben die Superstition der eigentliche Ausdrukk eines pathematischen Zustandes; und fragen wir nun, wie hat hier die höchste Kunstentwikkelung sich zur Reinigung von diesem pathe-

matiſchen Zuſtande geſtellt, ſo finden wir daſſelbe Reſultat wie vorher: die höchſten Leiſtungen der Malerei auf dem religiöſen Gebiete ſind in derſelben Zeit, wo eben jenes den höchſten Gipfel erreicht hatte, und man kann nicht ſagen, daß durch die Kunſt etwa die Befreiung des religiöſen Lebens von jenem wäre vorbereitet worden; im Gegentheil, als die Kunſt in das Gebiet der Reformation überging, konnte ſie ſich nicht losmachen von jenem Cyclus von Bildern, die durch jene Superſtition hervorgebracht waren, und daher lag immer die Richtung darauf vor. Daher kam es, daß die eine Seite der Reformation die Richtung nahm, dieſer Seite der Kunſt ihren Ort in dem äußerlichen religiöſen Leben ganz zu rauben, weil es ein richtiges Gefühl war, daß die Kunſt immer wieder jene pathematiſchen Zuſtände erwekken und die Reinigung des religiöſen Bewußtſeins aufhalten würde. Betrachten wir auf der andern Seite die Frage in Beziehung auf das Einzelleben, und ſtellen ſie ſo — „iſt ein natürlicher Zuſammenhang zwiſchen der ethiſchen Entwikkelung des Einzelnen und ſeinem Verhältniß zur Kunſtthätigkeit?“ — ſo kann man dies gar nicht behaupten. Denn, um nur bei dem Bezten anzufangen, wenn man die Virtuoſen der Malerei in der Zeit der höchſten Blüthe dieſer modernen Kunſt betrachtet, wie ſie faſt immer religiöſe Gegenſtände dargeſtellt haben, und man wollte ſagen, wären ſie nicht vom religiöſen Princip durchdrungen geweſen, ſo daß dies ihre innere Thätigkeit beſeelt hätte, ſo würde ſich nicht dieſe Erfindungsgabe auf dieſe Seite gerichtet haben: ſo wird doch die Erfahrung dies ganz leugnen; ſondern es war vielmehr die Wirkung des Geſammtlebens auf ſie, und der Ort den daſſelbe für die Kunſtthätigkeit feſtſtellte, und ſie hätten für niemand gearbeitet, wenn ſie nicht in dieſe Richtung eingegangen wären. Nicht daß ſie ſich deſſen bewußt zu ſein brauchten, ſondern es war die unwillkührliche Einwirkung des Geſammtlebens auf ſie, aber es kann dieſe Wirkung groß genug ſein, daß ſie das religiöſe Princip des einzelnen Lebens ſelbſt

beſeelt. So wenig daher die beſtimmten ethiſchen Wirkungen das Maaß ſind für die Entwikkelung der Kunſt im Großen, eben ſo wenig iſt eine beſtimmte einzelne künſtleriſche Virtuoſität das Zeichen für die Wirkung des Ethiſchen im einzelnen Leben; beides kann ganz von einander geſondert ſein.

Dieſe Beurtheilung der ethiſchen Anſprüche an die Kunſt führt auf den allgemeinen Saz, „daß die Kunſt überhaupt nicht geeignet iſt, Willensbewegungen hervorzurufen, und daß ſie nur ſo rein Kunſt iſt, indem ihr dies fremd iſt;“ alle Willensbewegungen, die zuſammenhängen ſollen mit dem in ſich Aufnehmen eines Kunſtwerkes, müſſen immer nur der Kunſt fremde Elemente hervorbringen. Dies hängt zuſammen mit unſerer allgemeinſten Conſtruction der Kunſtthätigkeit, indem wir ſie zurükgeführt, ſowohl bei der Aufnahme der ganzen Außenwelt, wie bei den in den beſondern Verhältniſſen unſeres Lebens vorkommenden Fällen ihrer Einwirkung, auf eine freie Productivität, im Gegenſaz der gebundenen Thätigkeit. Freilich das Material, woran und wodurch jene Productivität erfolgt, iſt ein unentbehrliches, kommt aber bei dem Kunſtwerk an ſich nie in Betracht; eben ſo entſtehen aus der Verſchiedenheit der Gegenſtände bei Verſchiedenen, die es aufnehmen, auch verſchiedene Affectionen, aber dies ſind nur Modificationen des Wohlgefallens daran, und es hängt dies mit der gebundenen Thätigkeit gar nicht zuſammen. Alle Willensbewegungen dagegen haben es lediglich mit der gebundenen Thätigkeit zu thun, denn ſie beziehen ſich insgeſammt auf die Verhältniſſe der handelnden Menſchen. Wenn daher aus der Anſchauung eines Kunſtwerks Willensbewegungen entſtehen, ſo kann dies nur ein fremdes Element ſein, oder eine Combination, die in der Auffaſſung, aber nicht in der Beſchaffenheit des Kunſtwerks ihren Grund hat. Zwar ſehen wir die Beredtſamkeit als Kunſt in den griechiſchen Staaten nicht zur Reinigung der leidenſchaftlichen Zuſtände führen, ſondern ſie immer unterhalten, allein dies liegt ſchon jenſeits dieſer Grenze;

denn die rhetorische Kunst ist nicht Kunst an sich, sondern an einem andern, der Redner will Bewegung der Menge hervorbringen; diesen Zweck erreicht er durch Gründe und durch Anregungen des Pathematischen, die ganz und gar nicht auf Kunst gegründet sind, und es liegt so diese Wirkung hier auch nicht eigentlich in der Kunst; daß sie aber in gewisser Anwendungsweise die Absichten des Redners fördert, ist nichts anderes, als daß die Zuhörer dem Redner leichter etwas zu Gefallen thun, wozu der Inhalt der Rede an und für sich nicht bewegt, indem er ihnen das Wohlgefallen erregt. Dieses Wohlgefallen gehörte daher sehr oft zur Korruption der Kunst, wie sie schon die Rhetoriker als eine Schmeichelei der Sinne tadeln. — Wenn wir den allgemeinen Satz anwenden auf die beiden wesentlichen Zweige aller Künste, nämlich auf diejenigen Gattungen, die wesentlich von dem Gesammtbewußtsein, und auf solche, die wesentlich nur von dem Einzelleben ausgehen, so sind die letztern allerdings von der Art, daß der Gegenstand eine nachtheilige Wirkung auf den Willen hervorbringen kann. Denken wir uns die Gattung des Erotischen, die wesentlich von dem Einzelleben ausgeht, in der Poesie wie in der Malerei, so giebt es von solchen Gegenständen eine lascive Behandlung, aber diese ist gar nicht Antheil der Kunst, sondern ist nur vermittelt durch die Sinnesart des Künstlers, und er kann dasselbe Uebel auf eine ganz kunstlose Weise hervorbringen; aber wahr ist es, je mehr Kunstwerth ein solches Werk hat, desto mehr wird es alles Unreine des Willens zurückweisen, weil es an der Kunstvollkommenheit festhält, die ja von dem wirklichen Leben ablenkt. Demnach bringt die Kunst als solche dergleichen Wirkungen nicht hervor, sie könnten auch ohne dieselbe hervorgebracht werden, ja sie werden es mit ihr nur durch eine von den Theilungen in die Darstellenden und Aufnehmenden; und es entstehen so die Willensbewegungen nur in dem Maaße, als in dem Kunstwerke etwas anderes ist als Kunst, und im Aufnehmenden etwas anderes als Kunstsinn. — Dasselbe

gilt von den Productionen des Gesammtbewußtseins. Denken wir uns ein religiöses Kunstwerk von der größten Vortrefflichkeit, und es wäre eine bestimmte Handlung daraus hervorgegangen, so ist dies gar nicht Wirkung des Kunstwerks, und es findet zwischen beiden gar keine solche Verbindung statt. Ist dieses Kunstwerk in der Nähe eines wunderthätigen Bildes, und ist das Beschauen dieses Bildes beschränkt durch das, was gar nicht aus dem Bilde hervorgegangen ist, und wäre auch das Kunstwerk das wunderthätige Bild selbst, so würde sich die Wirkung doch auf etwas ganz anderes beziehen, als auf den Eindruck des Kunstwerkes, nämlich auf den Glauben an die Thatsachen, welche vorangegangen sein sollen, welche aber von dem Kunstwerthe des Werkes gar nicht abhängig sind. Ganz etwas anderes ist es, wenn man sagt, ein solches Kunstwerk errege das religiöse Gefühl. Denn wiewohl dies nicht unmittelbare Wirkung des Kunstwerkes ist, so ist es doch der Reflex, der von diesem auf den Gegenstand selbst fällt; aber dies ist noch keine Willensbewegung, sondern daß eine solche daraus wird, entsteht durch ein Zurückgehen in die bestimmten Lebensverhältnisse, woraus eben das Kunstwerk hervortritt. Daher sind ebensowohl die Willensbewegungen, welche man Wünsche nennt, als auch diejenigen der Furcht, mithin auch heilsame und schädliche Wirkungen in ethischer Beziehung dem Kunstwerke als solchem fremd.

Dies führt uns noch auf einen andern Satz, nämlich, daß es keinen andern Unterschied des Werthes giebt zwischen verschiedenen Kunstwerken, in sofern man sie vergleichen kann, als die Vollkommenheit in der Kunst selbst. Denken wir uns ein Kunstgebiet als vollkommen in seiner Art, so hat es einen absoluten Werth, der durch nichts anderes erhöht oder erniedrigt werden kann. Wäre es richtig, daß man als Folge eines Kunstwerkes Willensbewegungen in Anspruch nehmen könnte, so würde ein Kunstwerk noch einen andern Maaßstab haben; nämlich nicht alle Gegenstände, die der Künstler bearbeiten kann, sind gleich

ſehr dazu geeignet, Willensbewegungen hervorzubringen, und ſo würde es eine Differenz der Schäzung geben, die von der Kunſtvollkommenheit gar nicht abhängig wäre. Mythologiſche Gegenſtände könnten auf uns dieſen Einfluß gar nicht haben; daher ſo vollkommen ſie auch wären, ſo würden ſie doch dieſes Werthes entbehren. Sobald aber ein ſolcher Anſpruch nicht gemacht werden kann, ſo bleibt auch kein anderer Maaßſtab als die eigene Vollkommenheit übrig. Wollte man einen andern Unterſchied gültend machen und ſagen, daß es Kunſtwerke gäbe, die vermöge ihres Gegenſtandes einen größern Eindruk machen, und ſolche, die das nicht im Stande ſind, ſo iſt dies wahr, thut aber dem Kunſtwerk in ſeinem abſoluten Werthe keinen Eintrag, denn von dem Gegenſtande ausgehend, iſt es nur der Reflex deſſelben auf das Kunſtwerk, nicht dieſes ſelbſt. Das größte zuſammengeſezte Gemälde und die kleinſte Arabeske ſind in dieſer Hinſicht völlig gleich, wie das größte und kleinſte Gedicht; der eigentliche Kunſtwerth hängt lediglich ab von dem Grade der Vollkommenheit, mit der das Aeußere dem Innern entſpricht, und dieſes ſelbſt iſt rein das Reſultat der freien Productivität. — Dieſen Saz muß abſolut feſtgehalten werden, wenn man nicht in die ganze Betrachtung fremdartige Elemente einmiſchen will. Stellt man einen Dichter, der nur Epigramme hervorgebracht, und einen, der die tragiſche Kunſt bereichert hat, einander gegenüber und fragt nach dem beiderſeitigen Werthe, ob nämlich einem ſolchen Kleinkünſtler dieſelbe Achtung zuſtehe als Künſtler wie jenem, ſo iſt dies etwas ganz anderes, und unſer Saz hebt dieſen Unterſchied nicht auf; denn dies iſt die Beurtheilung der Perſon, nicht des Kunſtwerks, und es liegt mithin dabei etwas anderes zu Grunde. Jedes Epigramm kann ſeinen abſoluten Kunſtwerth haben, und ſoll ein Autor von dergleichen als Dichter beurtheilt werden, ſo kann da doch nur ein eigenthümlicher Mangel in ſeinem dichteriſchen Weſen liegen, daß er ſich nie zu größern Compoſitionen erhebt. Auf der andern Seite, wenn man ein Drama mit einem

Epigramm vergleicht, ſo kann jenes im reinen Maaßſtabe der Kunſt ſelbſt unter dieſem ſtehen, obwohl einem die Perſon des Künſtlers, ungeachtet jener Unvollkommenheit doch lieber ſein kann; für das Kunſtwerk an ſich aber giebt es keinen andern Maaßſtab als den aufgeſtellten. Wenn nun dieſer in Momente zerfällt, ſo iſt auch dies ein ſchon außerhalb unſres eigentlichen Gebietes liegendes. Denn iſt die Conception des Künſtlers innerlich vollendet geweſen, aber die äußere Darſtellung entſpricht ihr nicht ganz, ſo iſt der Fehler im Techniſchen, obgleich ſein inneres Werk abſoluten Kunſtwerth hat; wir müſſen bei dem Innern ſtehen bleiben, und das Aeußere iſt ſchon aus dem Maaßſtabe zu verweiſen, und da bleibt uns nichts anderes, als der reine Prozeß der freien Productivität in dieſer beſtimmten Gattung, ſo daß dieſe Thätigkeit nothwendig Erfindung wird, was aber in verſchiedenen Gattungen nach einem verſchiedenen Maaßſtabe zu ſchäzen iſt.

Dies führt noch auf eine andere Unterſuchung, die auch eine Differenz zwiſchen den Kunſtgebieten zu ſezen ſcheint, die eine Ausnahme wäre von jenem allgemeinen Saze des abſoluten Werthes jedes Kunſtwerkes in ſeiner Kunſtvollkommenheit. Nämlich die Theilung, die wir ſchon gemacht zwiſchen ſolchen Kunſtgattungen, in denen der Künſtler ſich in Beziehung auf das Material ſeines Werkes als Organ eines Geſammtbewußtſeins verhält, und ſolchen, wo er blos vom Einzelleben ausgeht; dieſe bildet zwei verſchiedene Gattungen oder Stile in einer jeden Kunſt *). In dieſem Sinne giebt es noch eine analoge

*) In dem urſprünglichen Heft knüpft Schleiermacher die Hinweiſung auf den Stil an Unterſuchungen über die religiöſe Kunſt und daraus hervorgehende künſtleriſche Geſtaltungen, nachdem er die Kunſt aus der religiöſen Stimmung abgeleitet hat, welche er ſpäter als die eine Seite von deren zwiefacher Aeußerlichkeit — nämlich a) im Dogma und b) in der religiöſen Kunſt — darthut, und vorher, indem er auch in der religiöſen Kunſt die Richtung des Denkens auf das Allgemeine hervorhebt, was aber in der Kunſt zugleich ein Einzelnes werde, in dieſer Beziehung von dem Stile ſagt:

Differenz, nämlich diese: alle Kunst auch in der allergrößten Composition, und auch die, welche von einem Gesammtbewußtsein ausgeht, kann doch immer nur durch Einzelne heraustreten, gleichviel, ob es der Natur des Kunstzweiges nach mehr eine Einzelnheit ist, oder eine Zusammenstellung von Einzelnheiten. Nun aber haben diese selbst einen sehr differenten Werth in anderer Beziehung. Das Einzelne hat einen symbolischen Werth, in sofern ein Allgemeines in demselben zur Darstellung kommt, und das Einzelne, von diesem Zusammenhange abgesondert, ist eigentlich null. Dies bedarf allerdings noch einer bestimmteren Erklärung. Wir mögen das Einzelne nehmen aus dem Gebiet der Natur oder des menschlichen Seins, so ist doch immer alles Einzelne, was in der Kunst kann dargestellt werden, ein Moment der Thätigkeit einer bildenden Kraft. So ist der einzelne Mensch allemal anzusehen als das Resultat eben dieser Function des Geistes an sich, wodurch er einzelnes Leben wird. Jede Pflanze ist ebenso die Thätigkeit eines bestimmten Naturtypus, die in der Natur als bildende Kraft diese Formen beständig reproducirt.

„Wie demnach die religiöse Kunst eine Mannigfaltigkeit von Einzelnheiten werden muß, so muß auch (umgekehrt) das Spiel des Einzelnen noch, wenngleich untergeordnet, das Allgemeine in sich tragen. Daraus entstehen zwei Stile in der Kunst, der religiöse oder heilige, und der — nichtweltliche, das wäre zweideutig, weil wir in dem religiösen selbst die zwiefache Beziehung auf Gott und auf Welt haben, und auch etwas frivoles, denn dies bezeichnet schon die ausgeartete Einseitigkeit, sondern der gesellige. Nicht in dem Sinne, in welchem auch die Religion, weil nach Mittheilung strebend, gesellig ist, sondern in einem andern, weil alles Einzelne äußerlich ist, Masse fordert und sich ausbreitet, also auch nur im öffentlichen Leben bestehen kann. — Der relative Gegensaz vom religiösen und geselligen Stil geht durch alle Kunstzweige durch; in der Architectur Kirchen und Lustgebäude, in der Mimik die Begleitung religiöser Festzüge und die Maskerade, der Theatertanz; in der Musik Kirchen- und Opernstil; in der Poesie Tragödie, Ode und Tändeleien; in der Malerei Altargemälde und Decoration; in der Sculptur Götter, Heilige und das erotische Basrelief. In einigen mehr, in andern weniger, aber wir dürfen nur den Indicien des stärker geschiedenen nachgehen, um die Analogie überall zu finden.“

Eine jede Einzelnheit also, die das zur Darſtellung bringt, und bei der der Anſchauende mit einer gewiſſen Nothwendigkeit darauf geführt wird, hat einen ſolchen Werth, den wir nicht beſſer, als durch ſymboliſch bezeichnen können. Hierbei iſt aber die Frage, ob es nicht auch ein Einzelnes geben könne, das dieſen Werth nicht habe; und ſo müſſen wir ſagen, was uns die Natur, die organiſche, oder die geiſtige in Verbindung mit der organiſchen wirklich giebt in ihren Erſcheinungen, darin iſt immer noch etwas anderes als jenes Hervorgegangenſein des Einzelnen aus der plaſtiſchen Kraft; denn dieſe iſt afficirt worden durch andere Naturbedingungen, und in ſofern iſt dies nur die Unvollkommenheit des Einzelnen. Indem nun aber in dem Künſtler derſelbe Typus, als ein Ideal geſezt, wirkſam iſt, und er in ſeiner idealen Geſtaltung ſich von jenen Bedingungen der Gebundenheit frei macht, ſo ſind ſeine Productionen etwas anderes als dieſes, jene Mitwirkung derſelben hört auf, und es muß nun jedes Einzelne einen ſymboliſchen Werth haben. So ſind z. B. in der menſchlichen Geſtalt gewiſſe Verhältniſſe feſtgeſtellt, aber mit einem gewiſſen Spielraum, die den Typus der menſchlichen Geſtalt bilden. Wenn eine menſchliche Geſtalt aus dieſem Typus heraustritt und dieſes Verhältniß zu ſehr alterirt, ſo iſt das ein Krankhaftes in der Geſtalt, eine dieſem einzelnen Leben inhärirende Unvollkommenheit. Da der Künſtler keinen Grund hat, dieſe darzuſtellen, ſo kann auch ſeine Darſtellung nie eine ſolche ſein; und auf dieſe Weiſe kann es nichts geben als Symboliſches in der Kunſt. — Aber was wir ebenfalls als eine faſt durch alle einzelnen Künſte hindurchgehende und in der ganzen Geſchichte derſelben höchſt bedeutende Gattung aufgeſtellt haben, das Komiſche, erſcheint gerade als das Gegentheil zu dieſem Symboliſchen. Fragen wir nun, worauf der Werth des Komiſchen beruht, ſo können wir es nicht anders auffaſſen, als daß der Künſtler ein Einzelnes darſtellt als Gegenſaz zu dieſem Symboliſchen; und, wie ſchon geſagt, beſchränkt es ſich nur auf das Gebiet der

menſchlichen Seins, indem es keinen Sinn hat, außer dieſem ſolche Darſtellungen zu geben, weil nur in dem Gebiet der Freiheit dieſes als Thätigkeit vorkommen kann. Daß nun auch das Einzelne, abgeſondert von jenem Symboliſchen, gleich null ſei, erklärt ſich ſo. Iſt etwas unvollkommen, ſo iſt dieſes für den Kunſtwerth der Geſtaltung und der freien Productivität null; wenn aber an einer einzelnen Geſtalt nichts auf andere Weiſe beſtimmt iſt, als durch ein Einwirken von fremden Motiven und abweichend von dem Typus, der das einzelne Leben hervorbringt, ſo iſt es nach allen Seiten hin null. Dies iſt das, was in allen komiſchen Geſtaltungen heraustritt; aber dadurch wird dieſes Einzelne gerade doch ein Symboliſches der Darſtellung, und zwar von dieſem Nullwerth des Einzelnen aus. Deshalb kann man nicht ſagen, daß dieſes Spiel mit dem Einzelnen in ſeiner Nullität (worin das Komiſche eben beſteht) etwas Geringes ſei, indem es gerade dadurch Symbol wird; aber wenn man das Einzelne als ein ſolches Symbol, was auch ein Ideal iſt, darſtellt, ſo wird es da als einzelnes vernichtet, und iſt nur die Darſtellung des bildenden Typus ſelbſt, hat aber als einzelnes keine Realität mehr. Wenn auch der ſo dargeſtellte Menſch ein ganz beſtimmter Character iſt, aber zugleich eine ſolche Modification einer wirklichen Exiſtenz, ſo hat das Dargeſtellte dennoch einen rein ſymboliſchen Werth, und iſt mit dieſem rein vernichtet; und indem auf ſolche Weiſe überhaupt das Einzelne, in ſeinem rein ſymboliſchen Character dargeſtellt, ſogleich in ſeiner Poſition für die Wirklichkeit vernichtet, und umgekehrt das Einzelne in ſeiner Nullität als Gegenſaz zu dem Symboliſchen aufgefaßt und dargeſtellt wird, ſo iſt beides ſich vollkommen gleich; und indem von jener Nullität auch ein Symbol möglich iſt, ſo ſteht das Komiſche parallel dem andern.

Bisher haben wir von der Kunſt geſprochen in ihrem Sein und Weſen, jezt aber tritt eben aus dem Vorigen, daß nämlich der Gegenſtand den Werth nicht different macht, eine andere

Frage und zwar darüber entgegen, was wohl in der Kunſt das Vollkommene ſei. Da wir hier auf ein viel beſprochenes und ſtreitiges Gebiet kommen, ſo müſſen wir uns erſt über die Principien verſtändigen, wie weit ſie allgemein fixirt werden können. Wenn aber auch auf eine allgemein gültige Weiſe dieſer Begriff aufgeſtellt werden kann, ſo wird doch in Beziehung auf das einzelne Urtheil, welches wir Geſchmacksurtheil nannten, eine große Differenz eintreten, indem bei demſelben Begriff der Vollkommenheit dennoch zwei ein Kunſtwerk different beurtheilen können. Dieſe Differenz müſſen wir im Voraus als möglich anſehen.

Aber wenn wir unterſuchen, wie wir zu einem ſolchen Begriffe der Vollkommenheit gelangen, der dann doch den Maaßſtab für die Beurtheilung der Kunſtwerke in ſich ſchlöſſe, ſo fragt es ſich noch, ob ein ſolcher Begriff gemeinſchaftlich für alle Kunſt ſein werde, oder ob man in jeder einen beſondern aufſtellen müſſe; und dieſe Frage iſt in der That ſehr ſchwierig zu beantworten. Gehen wir davon aus, es müſſe ein jeder Zweig der Kunſt nothwendig einen beſondern Begriff der Vollkommenheit haben, ſo fragt ſich, wie weit unter dieſer Vorausſezung dennoch der allgemeine Begriff der Kunſt beſtehen könne. Ehe wir auf die Verſchiedenheit der Künſte kamen, ſind wir bei unſerer Deduction derſelben von einem völlig gemeinſamen Punkte ausgegangen, läßt ſich nun von hier aus ein ſolcher Begriff von Vollkommenheit conſtruiren, dann giebt es auch einen gemeinſchaftlichen für alle Künſte. Freilich könnte er nur in dieſer gemeinſamen Region ſeinen Siz haben, und es verſteht ſich von ſelbſt, daß er in jeder Kunſt ſich anders modificiren müßte. Fänden wir ihn dagegen nicht, ſo müßten wir auch den Begriff der Kunſt ſelbſt, ſofern er einer iſt, in Zweifel ziehen. Denn iſt es einer, ſo muß er auch ein Maaß haben. Nun haben wir aber von einem ſolchen gemeinſamen Punkt aus nicht nur in ſeinem Anfange die Richtung auf die freie Productivität ge-

nommen, ſondern auch in dieſer ſchon einen Gegenſaz des Kunſtloſen und deſſen, was das Element der Kunſt in ſich trägt, aufgeſtellt; wenn wir dieſen Gegenſaz feſthalten, ſo ſcheint es, daß das, was Kunſt wird, aber ſich nur wenig von dem verwandten Kunſtloſen entfernt, nur unvollkommen als Kunſt iſt, und wird dann dieſes gemeinſame Element und dieſer Gegenſaz des Kunſtloſen und Künſtleriſchen zuſammengefaßt, ſo muß darin die Möglichkeit liegen, den Begriff der Kunſtvollkommenheit in ſeiner Allgemeinheit aufzuſtellen, und zwar ſo, daß in jedem Zweige eine beſondere Anwendung auf den eigentlichen Typus der einzelnen Kunſt ſtattfindet. Jenes allgemeine Element haben wir durch alle einzelnen Künſte durchgeführt, ſo daß wir überall eine freie Thätigkeit aufzeigten in dem, was Productivität des Geiſtes iſt; wir haben aber hier immer nur von dem Einzelnen als ſolchen, ſo wie von der Thätigkeit und deren Reſultat als einzelnen Momenten geredet. Ebenſo haben wir den Gegenſaz zwiſchen dem Kunſtloſen und dem, was Kunſt werden kann, rein hieraus entnommen. Hierauf werden wir zurükgehen müſſen, um den Begriff der Kunſtvollkommenheit in ſeiner ganzen Beziehung hinzuſtellen.

Sehen wir hier auf den erſten Anfang zurük, ſo iſt jeder geiſtige Lebensmoment, rein als Zuſtand des menſchlichen Lebens betrachtet, ein Product aus zwei entgegengeſezten Coefficienten, der Spontaneität oder Selbſtthätigkeit und der Receptivität oder Empfänglichkeit. Wir haben nun die Kunſt zunächſt durchaus auf das Gebiet der Spontaneität verſezt, und nun geſagt, wenn wir uns einen Moment denken, der überwiegend der Selbſtthätigkeit angehöre, aber doch beſtimmt ſei durch das Geſammtafficirtſein in beſtimmten Momenten, ſo hat er in ſofern auch ſeine Beziehung auf dieſes Geſammtafficirtſein, d. h. auf die Geſammtheit der Relationen des Aeußern, und dies nannten wir die gebundene Thätigkeit. Iſt nun aber jeder Moment aus dieſen zwei Coefficienten zu conſtruiren, und beſteht doch die Kunſt, wie

wir früher geſagt, in einer Richtung auf die freie Productivität, die alſo nicht gebunden wäre, ſo ſcheint dies ein Widerſpruch zu ſein. Die Sache verhält ſich aber ſo. Wenn wir uns einen Moment von Kunſtthätigkeit in ſeiner Wirklichkeit denken, ſo finden wir auch immer jene beiden Coefficienten darin; denn daß der Einzelne in dieſem beſtimmten Moment eine Kunſtthätigkeit ausübt, und daß ſie dieſe oder jene Richtung nimmt, iſt immer bedingt von der Geſammtheit der Relationen; alſo Kunſtthätigkeit in die Erſcheinung tretend macht keine Ausnahme von jenem Saze, daß jeder Lebensmoment von beiden Coefficienten gebildet ſei; dabei beſteht aber unſere Erklärung ſehr wohl, daß der Kunſtgedanke ſeinem Inhalt und eigenthümlichen Weſen nach betrachtet, aber nicht durch die Geſammtheit der gegebenen Relationen beſtimmt ſein ſoll. — Nun aber fragt es ſich, wie es um den Gegenſaz des Kunſtloſen und dem, was Kunſt wird, ſtehe. Dieſe Richtung auf freie Productivität faßten wir in ihrer gänzlichen Sonderung von der Wirklichkeit des Lebens, und fanden ſie ſo im Traum, und verfolgten dann dieſe Analogie weiter. Daß einer das eine Mal ſo, das andere Mal anders, oder auch bald dies, bald das träume, und das eine Mal eine Erinnerung davon habe, das andere Mal nicht, dieſes alles wird ſeinen Grund in den verſchiedenen Lebensfunctionen haben; dies iſt aber hier nur die Wirklichkeit des Moments, der Inhalt der Traumbilder ſelbſt iſt die freie Productivität. Fragen wir nun nach dem Kunſtloſen hierbei, ſo iſt gleichfalls, wie geſagt, hier eine Differenz, indem es möglich iſt, daß im Traum eine Conception zu Stande kommt, die ſich in dem Wachen fortpflanzend und von den Erinnerungen im wachen Zuſtande ergriffen, den Prozeß durchzumachen vermag, Kunſt zu werden, und ſo iſt dann ein ein wahres Kunſtelement in dieſem Zuſtande des Traumes hervorgebracht worden; und ſo hätten ſich auch eine Menge Traditionen der Art nicht erzeugen können, wenn nicht eine Wahrheit darin wäre. Nun aber hat der Traum ſein Weſen darin,

daß in ihm ſelbſt eine ſolche Beſchaffenheit der Bilder rein zufällig iſt. Soll nun der Zuſtand des Traumes als Grundtypus des Kunſtloſen in der Wirkſamkeit dieſer Richtung auf die freie Productivität aufgeſtellt werden, ſo iſt das eigentliche Weſen deſſelben das durchaus Chaotiſche, und dieſer Begriff iſt hier ganz ſo zu faſſen, wie auf dem Gebiet der Natur und in der Metaphyſik, nämlich als das Unbeſtimmte im Gegenſaz von Einheit und Vielheit, und jenes Unbeſtimmte denken wir uns, wenn wir von einem Chaos reden, als jenem geordneten Sein vorangegangen; was in dem geordneten Sein auf eine beſtimmte Weiſe auseinander iſt, das iſt hier als auf eine unbeſtimmte Weiſe ineinander und als die Beziehung einer unbeſtimmten Mannigfaltigkeit. So iſt auch dies das Weſen des Traumes, daß nichts einzelnes darin eine Feſtigkeit hat, ſondern alles in einander übergeht und verworren iſt, woraus ſich erſt Einheit und Vielheit herausſcheiden muß. Verfolgen wir die Analogie weiter, ſo ſind dem Traum im wachenden Zuſtande am meiſten entſprechend die dunkeln Bilder und Vorſtellungen. Den Gegenſaz hierzu können wir nur in dem Aufgehobenſein jener Verworrenheit finden, und alſo nur in der Analogie dieſer Productivität mit der Wirklichkeit ſelbſt, nämlich in dem beſtimmten ſich gegeneinander Stellen von Einheit und Vielheit. Wird dies durch einen ganz allgemeinen Ausdrukk bezeichnet, ſo iſt es dies, daß jedes ein Gemeſſenes ſei, beſtimmt gegen das andere, und beſtimmt in ſich ſelbſt als eine Einheit, in der es aber wieder Mannigfaltigkeit iſt, und beſtimmt gegen alles andere durch Differenzen, die ſich wieder auf Gegenſäze zurükkführen laſſen. Dieſe Beſtimmtheit iſt der Character der Wirklichkeit, wodurch das ganze Sein eine Welt wird, denn in dieſer Beſtimmtheit liegt auch ſchon das Verhältniß der Subordination des Beſondern zu dem Allgemeinen und der Coordination des Einzelnen zu dem andern. Indem wir nun in der kunſtloſen Productivität dieſe Unbeſtimmtheit dem Einzelnen beilegen, von demſelben ausſagend,

daß es ſich nicht fixiren laſſe, ſo iſt dies die Richtung der Betrachtung auf das Elementariſche, und das eben aufgeſtellte Merkmal der Gemeſſenheit iſt das Weſen der elementariſchen Vollkommenheit im Gebiete der Kunſt. Dies wird ſich mit großer Leichtigkeit durch alle Kunſtgebiete hindurchführen laſſen, aber es iſt auch damit noch ſehr wenig geſagt. Im ſtrengſten Sinne elementariſch genommen iſt z. B. der Unterſchied zwiſchen dem Ton und Laut der, daß jener ein ſchlechthin Gemeſſenes, dieſer ein relativ Unbeſtimmtes iſt; will man die Betonung der Rede auf muſikaliſche Differenz zurükkführen, ſo iſt eine Modulation von Höhe und Tiefe da, aber das Einzelne iſt nicht ſo gemeſſen, vielmehr Irrationalität des einen gegen das andere, und das rein Gemeſſenſein iſt vielmehr Merkmal der Kunſt. Daſſelbe gilt von den mimiſchen Bewegungen; was rein und urſprünglich aus einem bewegten Gemüthszuſtande hervorgeht, ohne daß die Kunſtrichtung dazwiſchen tritt, kann nur ein Ungemeſſenes ſein, finden wir beſtimmte Gemeſſenheit, ſo denken wir ſogleich an eine künſtleriſche Tendenz, ſei das Mimiſche bei der Rede oder im Tanze. Dies trifft aber nur die allererſten Elemente. Wenn wir aber von dieſen angeführten Kunſtzweigen weiter fragen, in welchem Umfange dieſes Merkmal in den bildenden Künſten gilt, ſo gerathen wir ſchon in Verlegenheit, weil ſich da das rein Elementariſche nicht auf ſolche Weiſe ſondert. Wenn man ſich aus einem Bild eine einzelne Linie denkt, ſo hat die Frage, ob dieſe Linie für ſich aufgefaßt ein Kunſtwerk ſei, gar keinen Sinn, ſondern eine jede kann dies ſein, wenngleich auf andere Weiſe. So wie ſich etwas Architectoniſches findet an einem Werke der Kunſt, ſo hat die gerade Linie da auch ihren Ort, wo ſie vorkommen kann, oder nicht; und ſo ſteigert ſich weſentlich der Begriff des Elements. Ebenſo auch in Beziehung auf die redenden Künſte; wollte man da das Wort als Element anſehen, ſo würde man ſchwerlich im Allgemeinen entſcheiden können, ob das Element ein poetiſches ſei, oder nicht. Es giebt

zwar in jeder Sprache ein beſonderes Gebiet, welches ſich ausſchließlich auf die Poeſie zurükkführen läßt, und ein ſolches, was man ausſchließt von derſelben, aber für die einzelnen Elemente iſt dies kein Kriterium, denn das am meiſten Unpoetiſche kann im Komiſchen vorkommen, und das am meiſten Poetiſche in einem proſaiſchen Abſchnitte. Demnach iſt dieſes erſte Merkmal des Elementären nicht in gleicher Weiſe anwendbar auf die verſchiedenen Künſte, ſondern es zeigt ſich ſogleich, daß der Begriff, den wir aufſtellen können, wie ſchon geſagt, in jeder einzelnen Kunſt müſſe ſeine beſondere Anwendung und Modification erhalten, und daß er ſomit als allgemeines gar keine Wahrheit hätte, ſondern nur Abſtraction wäre.

Fragen wir nun, ob es noch einen andern gemeinſamen Begriff der Vollkommenheit in allen Künſten gebe, ſo müſſen wir wieder auf unſern Anfangspunkt zurükkgeben und unterſuchen, ob ſich dies aus dem Gegenſaz des Kunſtloſen und Kunſtmäßigen, und alſo aus der Betrachtung des Künſtleriſchen in dieſer entgegengeſezten Beziehung entwikkeln laſſe. Wenn wir die Zuſtände des Traums und ſeine Fortſezung im Wachen betrachten, ſo iſt es immer auch ein Zuſammenſein oder eine Aufeinanderfolge von vielen ſolchen Elementen, und es fragt ſich nur, wie dieſe ſich abſchließen, um zu ſehen, ob ſich auf dieſe Weiſe das Kunſtloſe von dem Kunſtgemäßen auch auf ſo ganz allgemeine Weiſe unterſcheidet. Der Traum zeigt ſich auch bisweilen in der Form eines abgeſchloſſenen Ganzen, wo das Verworrene nur als das Untergeordnete erſcheint; und es läßt ſich dies auf gewiſſe Weiſe wegnehmen und verdekken, ſo daß ein Ganzes übrig bleibt. Aber ſo wie im Traum, daß ein Element als Kunſtthätigkeit entſtehen kann, rein zufällig iſt, ſo iſt auch dieſes Abgeſchloſſenſein rein zufällig, und in dem dem Traum analogen Zuſtande kommt dies gar nicht vor, ſo daß, wenn wir beides als eins ſezen, jenes als Ausnahme ganz und gar verſchwindet; denn es gehört zu dem Weſen dieſer Thätigkeit, daß ſie ſich nicht ab-

ſchließt, ſondern ſich verliert, und daß ſie eben ſo gut hätte fortgehen, als ſich früher abſchließen können, das heißt, daß ſie ihrem Weſen nach ein Unbegrenztes bleibt.

Indem wir ſo den Gegenſaz des Chaotiſchen und des Gemeſſenen näher beſtimmt, und als das Elementariſche die organiſche Vollkommenheit, d. h. das als Ganzes vollkommen begrenzt und in ſich abgeſchloſſen ſein gefunden haben, ſo erſcheint dieſes Reſultat für die Kunſt noch geringfügig, und doch giebt es auch hier noch Einwendungen dagegen. Denken wir uns eine Landſchaft, oder ein hiſtoriſches Bild, ſo finden wir dort Baummaſſen, hier Menſchenmaſſen, welche nicht beſtimmt unterſchieden ſind, und es gehört überhaupt mit zur Wahrheit der Darſtellung, daß im Hintergrund die Dinge nicht beſtimmt zu unterſcheiden ſind, ſondern in einander verlaufen, weil nur ſo die Ferne angedeutet werden kann; und was auf der andern Seite die organiſche Vollkommenheit als Ganzes betrifft, ſo hat man allerdings verſchiedene Darſtellungen von der epiſchen Dichtkunſt der Alten, aber eine ſehr geltende iſt die, daß eine ſolche Dichtung gar kein beſtimmtes Ende hat, ſondern noch weiter hätte fortgeführt werden können, wie denn auch Göthe die Iliade weiter zu führen ſuchte bis zum Tode des Achilles, dann kann man die νόστοι u. ſ. w. anfügen, und ſo wird es ein Unüberſehbares. Eine andere Anſicht machte ſich auch geltend, daß es ſehr zweifelhaft ſei, in wiefern dieſes homeriſche Gedicht vom Anfange an ein Ganzes geweſen ſei, und nur die einzelnen Geſänge ſeien ein Ganzes geweſen und der Faden der Zuſammenſtellung habe nur in dem Dichter gelegen; die damalige Art des Vortrags der Gedichte habe ein ſolches Ganze gar nicht gelitten, ſondern ihr Maaß gehabt in den einzelnen Geſängen. Beides hat etwas für ſich, aber das leztere rechtfertigt doch nicht unſere Aufſtellung, denn es iſt keineswegs jeder Geſang für ſich betrachtet auf gleiche Weiſe wie der andere ein Ganzes in Beziehung auf die Selbſtſtändigkeit des Anfangs und des Endes.

Alſo bleibt in Beziehung auf dieſe Gattung der Begriff der organiſchen Vollkommenheit immer etwas ſehr problematiſches. Beide Reſultate ſind offenbar ſehr unzureichend, und entſprechen dem Begriff der Vollkommenheit eines Kunſtwerkes gar nicht. Denkt man ſich, ein landſchaftliches oder hiſtoriſches Bild hätte das nicht an ſich, daß die Geſtalten verſchwimmen, und man wollte darin die ganze Vollkommenheit ſezen, daß das Einzelne gemeſſen wäre, ſo würden ſich dabei noch eine Menge Einwendungen machen laſſen, und nicht blos ſolche, die ſich von ſelbſt verſtehen, wenn wir die andere Poſition, die wir aufgeſtellt haben, hinzuziehen; es könnte ja reine Nachbildung eines Gegebenen ſein, und wäre mithin keine freie Productivität. Aber wie viele Landſchaften giebt es nicht, die durchaus Portrait ſind, Nachbildung einer beſtimmt vorhandenen Gegend, ja giebt ſich eine Landſchaft für eine reine Compoſition, ſo machen wir ganz andere Anforderungen an ſie, und viele haben ein ſchwächeres Intereſſe an ſolchen. Was ſollen wir zu dem Portrait ſagen, iſt dies aus der Kunſt ganz auszuſchließen? Die größten Künſtler haben dieſe Gattung nicht verſchmäht, und wie viele hiſtoriſche Gemälde rechnen ſich dies nicht zum Verdienſt an, daß ſie eine Menge Perſonen mit der Treue des Portraits darſtellen. So ſcheint das bisher allgemein Aufgeſtellte, wenn wir es auf die wirkliche Beurtheilung der Kunſtwerke anwenden, ſich nicht zu bewähren; ſondern gerade umgekehrt müßten wir ſagen, eine Landſchaft, die nur Abbildung einer Gegend iſt, iſt nicht Kunſtwerk. Daher ſcheint es auch auf alle Weiſe, als wenn wir den Begriff der Kunſtvollkommenheit noch gar nicht richtig erfaßt hätten. Wir mußten auf das eigentliche Weſen der Kunſt ſehen, und in Beziehung darauf haben wir jene Principien aufgeſtellt, nun mußten wir das Vollkommene und Unvollkommene in der Kunſt unterſcheiden, aber das eine reicht nicht zu, und das andere ſchließt etwas aus, was ſich immer in den Künſten findet.

Um nun dieſes in Uebereinſtimmung zu bringen, wollen wir jezt den umgekehrten Weg einſchlagen und, zunächſt den Begriff der elementariſchen Vollkommenheit fallen laſſend, zuerſt nach der Vollkommenheit des Ganzen eines Kunſtwerkes fragen, und dabei die ſelbſtgemachte Einwendung ſogleich auffaſſen. Unſere erſte Vorſtellung, die wir von der organiſchen Vollkommenheit eines Kunſtwerkes gegeben, war dieſe, daß es müſſe ein vollſtändig begrenztes ſein. Dies konnte eine Landſchaft auch ſein, aber wenn ſie ſo eine rein wirkliche wäre, ſo würde ſie im Widerſpruch mit dem Weſen der Kunſt ſein, demgemäß ſie nur freie Productivität ſein ſoll. Fragen wir, ob die Landſchaft in der Wirklichkeit eine begrenzte ſei, ſo iſt ſie dies offenbar nicht, und es iſt alſo dieſe Begrenzung die freie Productivität des Künſtlers. Denken wir uns den Künſtler, wie er aus mehrerem ihm ſchon in der Natur Gegebenen, aber nicht Begrenzten und Geſonderten ſich eines begrenzt, und die Landſchaft als ein Ganzes producirt, ſo wird die Gegend als das ihm materiell Gegebene in der Natur ſo verſchieden ſein, daß, — indem er die Totalität producirt und ſich alſo einen Rahmen ſezt dadurch, daß er aus dem Gegebenen einiges aufnimmt, anderes ausſchließt, — er in dem einen Falle dem Gegebenen in größerem Maaße wird treu bleiben können, und in dem andern mehr abändern muß, damit es ein Kunſtwerk ſei. Das Gegebene verhält ſich alſo zum Kunſtwerke nicht ſo, daß dieſes, weil es kein Vorhandenes abbildet, Werk der freien Productivität ſei, ſondern das Einzelne wird durch das Ganze beſtimmt, und dieſes lezte iſt rein Werk der freien Productivität. Ob der Künſtler, nachdem er das Ganze geſezt hat, nun die einzelnen Theile mehr oder weniger nach dem Gegebenen abbildet, iſt wieder Sache ſeiner freien Productivität; das Einzelne giebt er nicht ſo wieder, wie es gegeben iſt, und weil es ſo gegeben iſt, ſondern dieſe Uebereinſtimmung iſt mehr zufällig, und vergleicht man die Kunſt mit der Natur, ſo wird man unzählige Abweichungen finden.

Allein in ſeiner freien Productivität iſt er doch zugleich an die Natur gewieſen, ſie hat dieſen organiſchen Typus zu dieſem urſprünglichen Stoff, wie er ihm auf ideale Weiſe einwohnt; und wenn er etwas anderes producirte, was in der Natur nicht nachzuweiſen iſt, ſo würde man ihn tadeln. Wenn ein Maler phantaſirte Bäume aufſtellte, ſo wäre dies ein Fehler, weil es zu ſeinem Gegebenſein gehörte, und der Naturtypus in ihm nicht productiv geweſen wäre. Wie im Räumlichen, ſo iſt es auch in Beziehung auf das Zeitliche. Der hiſtoriſche Moment iſt für den Künſtler gar nicht als ein Ganzes gegeben, ſondern er iſt nur ein Uebergangspunkt im geſchichtlichen Fluß, und es iſt die freie Productivität des Künſtlers, die ihn fixirt. Wenn wir uns, was das Portrait betrifft, den einzelnen Menſchen in einer gemeinſamen Handlung mit andern denken, und ſo, daß aus einem ſolchen Fließenden heraus der Künſtler einen Moment fixiren kann, ſo iſt der Moment in dieſer Abgrenzung das Werk ſeiner freien Productivität. Aber nun kann er die einzelnen Perſonen, entweder wie ſie ihm gegeben ſind, nehmen oder wenn ſie ihm nicht gegeben ſind, ſo muß er ſie frei produciren, aber wollte er ſie ganz frei von den Bedingungen der Wirklichkeit produciren, ſo verhielte ſich dies wie bei jenen phantaſtiſchen Bäumen. Denken wir uns aber das Portrait als Einzelnheit, ſo kann in einem wirklich gegebenen Moment die Geſtalt nicht dargeſtellt werden, in der Wirklichkeit dagegen iſt ſie immer in einem gegebenen Moment; es iſt alſo die freie Productivität des Künſtlers, welche davon abſtrahirt, und die Geſtalt ſo fixirt, wie alle Momente, die ſie im Leben gehabt oder durchbilden kann, daraus verſtanden werden können; denn jeder Menſch hat ſein Ideal, woraus ſich alle ſeine Momente begreifen laſſen, und in dieſem muß er gefaßt, und alle einzelnen Alterationen, die etwa vorkommen können, müſſen dieſem untergeordnet werden; aber freilich der einzelne Menſch iſt nie als ein ſolches reines Ideal ſeiner ſelbſt gegeben, daß jeder Moment ſeines Lebens aus dem gegen-

wärtigen anzuſchauen wäre. Dies iſt Sache des Künſtlers und ſeiner freien Productivität, und der Künſtler, der dieſes nicht kann, wird niemals ein ſolches Portrait machen, was als Kunſtwerk angeſehen werden kann. Das Verhältniß der freien Productivität zur Wirklichkeit iſt alſo auch in dieſer Gattung auf eine beſondere Weiſe modificirt, aber im Weſentlichen daſſelbe. Nun iſt die Anwendung davon auf die in einem Moment zuſammenwirkenden Menſchen ſehr leicht zu machen; denn ſie laſſen ſich nicht in dieſem gegebenen Moment nur fixiren, ſondern der Künſtler muß ſich aus jenem idealen Bilde, das er ſich von ihnen gemacht hat, den Moment conſtruiren.

Wenn wir dieſes Fixiren und Begrenzen jenes allgemeinen Fluſſes der Wirklichkeit recht ins Auge faſſen, ſo läßt ſich auch das über die epiſche Dichtkunſt der Alten geſagte einigen, und auf unſere urſprüngliche Poſition zurükkführen. Denn denken wir uns eine Reihe von ſolchen zuſammengehörigen Ganzen, wie jene Geſänge, ſo iſt jedes für ſich ein Begrenztes geworden durch den Dichter, und wir mögen nun das Gedicht oder die einzelnen Geſänge als Eins anſehen, ſo beruht die Einheit derſelben doch darauf, daß die Thatſache im Ganzen als bekannt vorausgeſezt und daraus die einzelnen Momente als Ganzes fixirt werden konnten. In einem ganz andern Falle befindet ſich der Dichter bei einer Begebenheit, die nicht in dem Munde des Volkes iſt, und die nur durch denſelben in den Mund des Volkes kommen ſoll; dann müßte das Ganze weit beſtimmter abgegrenzt ſein durch Anfang und Ende. Die Geſänge der Iliade ſind nur Kunſtwerk unter der Vorausſezung, daß der Geſammtſtoff den Hörenden gegenwärtig war, und jeder ſich orientirte, der Sänger mochte anfangen, wo er wollte. So iſt kein Widerſpruch gegen jenes allgemeine Element der organiſchen Vollkommenheit. Die Begrenzung liegt darin, daß der Dichter nicht über das hinausgeht, was vorbereitet iſt in den Zuhörern, und da begrenzt er ſich ſein Ganzes durch freie Productivität aus einem Gegebenen;

und ob etwas Ganzes ſei, oder nur als Beſtandtheil deſſelben angeſehen werden ſolle, dies iſt davon abhängig, ob es auf dem dem Dichter und den urſprünglichen Zuhörern gemeinſamen Gebiet ein ſolches begrenztes Ganze geweſen iſt.

Sagen wir nun, von dieſem Moment der organiſchen Vollkommenheit ausgehend, daß dieſe Vollkommenheit eines Kunſtwerkes als Ganzes zunächſt darin beſtehe, daß es ein in ſich vollkommen abgeſchloſſenes ſei, ſo liegt darin zweierlei, nämlich 1) daß das Ganze, wenn es da iſt, nichts vermiſſen läßt, und alſo derjenige, für den das Kunſtwerk dargeſtellt wird, nicht mit einer gewiſſen Nothwendigkeit über daſſelbe hinausgetrieben werde, ſondern im Kunſtwerk als einer Totalität ſeine Beruhigung finde. Es muß dabei alſo auch die einzelne Thätigkeit beſtimmt werden, und wir können die organiſche Vollkommenheit eines Kunſtwerkes nicht nur von den einzelnen Theilen aus beſtimmen, ſondern ſie muß ſich auch rükwärts von dem Ganzen aus entſcheiden, und ſo mußte natürlich das unzureichend erſcheinen, was wir blos von den einzelnen Elementen aus ſezten; denn dadurch, daß die einzelnen Theile ein vollkommen Gemeſſenes ſind, iſt noch nicht die Beziehung zum Ganzen ausgedrükkt, und es iſt alſo mehr die conditio sine qua non, als daß dadurch die Vollkommenheit des einzelnen Kunſtwerkes erſchöpft würde. 2) Wenn das Kunſtwerk ſoll vollkommen in ſich begrenzt ſein, ſo muß auch außerdem nichts in demſelben ſein, was nicht weſentlich hinein gehörte, denn ſobald wir fremdartiges darin finden, ſo iſt es nicht weſentlich durch ſich begrenzt. — Es mag alſo ein einzelner Beſtandtheil jene Kunſtvollkommenheit noch ſo vollſtändig in ſich tragen, ſo iſt er doch verwerflich, wenn er nicht im Ganzen nothwendig iſt, und durch daſſelbe beſtimmt wird.

Hier finden wir den Uebergang von dem, was uns als eine unzureichende Beſtimmung erſchien, zu dem was wir ſuchen, wie nämlich die Kunſtvollkommenheit beſtimmt werden ſoll; doch iſt zunächſt von dem ſchon Gefundenen hierin eine weitere Anwen-

dung zu machen. So wie man von Elementen und Beſtandtheilen eines Ganzen redet, ſo iſt dies etwas völlig unbeſtimmtes, wenn man ſich nicht vorher verſtändigt hat über das Verhältniß vom Ganzen und Theil. Die Einwendung, die wir gemacht in dieſer Beziehung, daß es Kunſtwerke gebe, in denen ihrer beſondern Natur nach nothwendig Elemente vorkämen, die nicht in ſich gemeſſen und von andern unterſchieden ſind, iſt ſo zu widerlegen, daß die einzelne Geſtalt für ſich gar nicht ein Beſtandtheil des Gemäldes iſt, ſondern nur mit ihrer Beleuchtung zuſammen, denn die Malerei producirt die Geſtalten nur in ihrem Lichtverhältniß; und ſo iſt demnach die einzelne Geſtalt, ſei es Menſch oder Baum oder was ſonſt, die in einer ſolchen Maſſe einen Hintergrund bilden hilft, gar nicht organiſchen Beſtandtheil, ſondern nur die Maſſe, weil dieſe in der Beleuchtung ihre Einheit hat; wäre das Einzelne unterſcheidbar, ſo würde das Ganze verlezt, denn es könnte ſonſt nicht die Ferne dargeſtellt werden, vielmehr iſt der ganze Hintergrund organiſcher Beſtandtheil; Haupt-Figuren des Gemäldes haben freilich jede ihre eigene Beleuchtung und ſind organiſcher Beſtandtheil, die ſich aber in der Maſſe verlieren, ſind es nicht. Die Einwendung beruht alſo nur darauf, daß nicht beſtimmt war, was als wirklich organiſches Element, als partielle Einheit im Ganzen angenommen werden kann. So kommt es alſo darauf an, jenen allgemeinen Begriff auf die einzelnen Kunſtzweige mit Beſtimmtheit anzuwenden, und ſich in Beziehung auf jeden einzelnen darüber zu verſtändigen, was als organiſcher Theil anzuſehen ſei. Wir können hierbei nur von dem ausgehen, was wir über die Hervorbringung des Kunſtwerkes geſagt haben, indem nämlich hier die dem Geiſt und der Natur identiſchen Formen in der freien Productivität des Einzelnen hervortraten. Dabei war nicht zu überſehen die allgemeine Form des Seins, nämlich das Verhältniß des Allgemeinen zu dem Beſondern und Einzelnen. Wo dies in ſeiner beſtimmten Entgegenſezung hervortritt, da liegt

auch immer das zu Grunde, daß das Einzelne, in ſeiner Geſammtheit gedacht, die allgemeine Form der Kraft erſchöpft. Dies gilt von allen Formen des Lebens, und dabei bleiben wir ſtehen, da alles nicht Lebendige kein ſelbſtſtändiges Element ſein kann. Was iſt nun darunter zu verſtehen, wenn wir ſagen, das Einzelne müſſe in ſich vollkommen gemeſſen und von allem andern, und zwar, worum es ſich hier handelt, von allem andern dem dargeſtellten Einzelnen Analogen und Dazugehörigen, unterſchieden ſein? — Das Verhältniß des Einzelnen zur Gattung iſt ein verſchiedenes auf verſchiedenen Stufen des Seins. An den Menſchen machen wir den Anſpruch, daß jeder Einzelne auf eine eigenthümliche Weiſe, d. h. verſchieden von allen Andern durch das urſprüngliche Geſetztſein, nicht durch äußere Umſtände bewältigt, den gemeinſamen Typus der Menſchheit darſtelle. Aber wir machen dabei innerhalb des menſchlichen Lebens noch einen beſondern Unterſchied; es iſt nämlich eine Erfahrung, daß hier zwiſchen verſchiedenen Völkern und Bildungsſtufen eine bedeutende Abweichung von einander ſtattfindet, indem dieſes Individuelle in einigen mehr entwikkelt iſt als in andern, und es bleibt bei dieſer Behauptung noch die eigene Fähigkeit zu unterſcheiden und davon abzuſondern, daß wir in verſchiedenem Grade im Stande ſind, das Eigenthümliche herauszufinden. Es wird uns ſo bei weitem leichter, bei europäiſchen Völkern die Eigenthümlichkeit der Geſtalt von dem nationalen Typus zu unterſcheiden als bei entfernteren Völkern. Aber dieſe unſere Fähigkeit iſt nicht das Maaß von der verſchiedenen Entwikkelung des Individuellen, da wir es bei näherer Bekanntſchaft doch auch da unterſcheiden, nur als ein geringeres und mehr ſich verlierendes. Das Reſultat iſt demnach dieſes, daß das Gemeſſene des Einzelnen darin beſteht, daß die menſchliche Geſtalt, die der bildende Künſtler entwirft, und ebenſo das innere geiſtige Bild eines Menſchen, in einem Dichter ſeinen beſtimmten Ort habe in der Geſammtheit des menſchlichen Seins, und daß es als ein ſolches Eigenthümliche

durchgeführt und anerkannt ſei. Daſſelbe gilt auch von den untergeordneten Gegenſtänden; der Landſchaftsmaler, der Baumgruppen darſtellt, ſoll ebenſo das in der Gattung Individuelle geben, aber ſo wie er einzelnes hervorhebt, das Einzelne als Individuelles. So erſcheint uns die eigentliche Bedeutung der Kunſtproduction aufs neue in ihrem wahren Werthe, indem ſie nichts anderes iſt, als die freie, aus der Selbſtthätigkeit des Geiſtes hervorgehende Wiederholung deſſen auf ideale Weiſe, was die Natur auf reale Weiſe vor unſern Augen thut, d. h. die Art, wie ſich das Einzelne producirt aus dem allgemeinen Typus in der Idee iſt daſſelbe, als das, wie ſich etwas aus der allgemeinen Naturkraft als Einzelnes producirt. Bedenken wir aber, daß jeder Künſtler derſelben Art wieder ein eigenthümlicher iſt, und daher auch dieſen Prozeß auf eine eigenthümliche Weiſe realiſirt, wie man denn auch ſehr häufig die einzelnen nach der Auffaſſung des einen gegen die des andern unterſcheidet, ſo ſehen wir, daß jeder noch eine eigenthümliche Art hat, wie derſelbe Typus ſich in ihm zum einzelnen geſtaltet; und ſo iſt die Kunſtthätigkeit die wahre Ergänzung der Natur, indem der Reichthum der Production hier ein weit größerer iſt, weil er in jedem ein anderer wird, als er in der Natur ſein kann. Dies iſt der eigentliche Sinn des Merkmals, das wir als elementariſche Vollkommenheit aufgeſtellt haben, daß jedes Einzelne ein vollſtändiges Ganze ſein ſoll. — Wo nun das Einzelne zugleich das Ganze iſt, wie bei einer Statue, da muß es eine Möglichkeit geben, die beiden Merkmale, die elementariſche und organiſche Vollkommenheit, auf einander zurükkzuführen. Aber dies kann nicht in das Allgemeine gehören, weil es nicht für alle Künſte paßt. — Es iſt jedoch auch dieſes Gemeinſame wieder in jeder Kunſt auf ihre eigenthümliche Weiſe zu verſtehen. So iſt in der Malerei immer darauf Rükkſicht zu nehmen, daß hier nicht die Form an und für ſich Beſtandtheil des Ganzen iſt, ſondern nur in ihrem Beleuchtungsverhältniß, d. h. in dem

Verhältniß ihres Zuſammenſeins mit Anderem durch das Medium des Lichtes; es iſt mithin eben ſowohl die Productivität des Geiſtes in Beziehung auf die einzelne Geſtalt, wie die Productivität für die Wirkungen des Lichtes auf dieſe Form zu beachten; und dies iſt eben das, was wir ſchon im Allgemeinen als die Differenz zwiſchen Malerei und Bildhauerei angegeben haben.

Wir müſſen aber unſere Betrachtung noch weiter fortſetzen. Wo nämlich das Einzelne in dem Kunſtwerk in gewiſſem Zuſammenhange mit der Wirklichkeit ſteht, da ſcheint nun doch der Ort der Anwendung unſres Merkmals ein anderer. Iſt ſo das Ganze des Kunſtwerkes etwas Hiſtoriſches, ſo kommt alles darauf an, wie viel davon wirklich gegeben iſt. Die mythologiſchen Cyclen, welche die Alten vorzüglich bearbeiteten in ihren Tragödien, waren, ſtreng genommen, gar nicht etwas Hiſtoriſches, ſondern aus dem Gebiet der Sage, aber doch auf gewiſſe Weiſe beſtimmt. Es giebt etwas Characteriſtiſches, aus welchem ein Oedipus nicht herausfallen durfte, aber keineswegs kann man behaupten, daß der Oedipus des einen Dichters derſelbe ſein mußte, wie der eines andern. Aber wenn wir ein Thema aus einem geſchichtlichen Gebiet nehmen, ſo iſt dies ein weit mehr beſtimmt Gegebenes; dennoch iſt hier für verſchiedene Künſtler eine große Differenz. Wenn der Maler einen dergleichen Gegenſtand bearbeiten ſoll, und es giebt ſchon getreue Abbildungen von der Perſon, ſo darf er ſich nicht davon entfernen, aber doch muß auch in einem ſolchen Einzelnen die freie Productivität ihren Ort haben. Wie ſchon geſagt, iſt der Einzelne ſchon dadurch das Reſultat der freien Productivität, daß ihn der Künſtler in keinem wirklichen Moment darſtellt, ſondern ſo, daß ſich alle wirklichen Momente aus dem dargeſtellten müſſen begreifen laſſen, und das, was wirklich vorkommt, dieſem untergeordnet iſt. Dieſes nun findet in Beziehung auf das Gegebenſein keine Schwierigkeiten, weil das nicht vorkommen kann, daß die handelnde Perſon in einem wirklichen Moment der Handlung ſo-

gleich kunſtgemäß erſchiene. Was dagegen jene Unterordnung des Wirklichen betrifft, ſo läßt ſich dies ſogleich an einem Beiſpiel deutlich machen. Raphael z. B. hat einen Freund im Act des Violinſpiels gemalt; das Wirkliche hier iſt dem Idealen untergeordnet. Es wurde dies wahrſcheinlich gewählt in Beziehung auf die ganze Perſönlichkeit des Dargeſtellten, aber es mußte ſo geſchehen, daß darin nicht ein beſtimmter Moment der muſikaliſchen Darſtellung abgebildet iſt, ſondern daß es auf alle Momente übergetragen und dieſe daraus conſtruirt werden konnten; dies iſt das Ideale davon, denn auf ſolche Weiſe iſt die Idee des Menſchen ſelbſt dargeſtellt, die ſich nur in verſchiedenen Momenten auf eine verſchiedene Weiſe modificirt. Daſſelbe gilt auch von der Formel in ihrer Allgemeinheit. Wenn der Künſtler eine Geſtalt, ſei es als Bild oder Vorſtellung, hervorbringt, muß ſie eine in der geſammten Entwikkelung des menſchlichen Geiſtes mitgegebene einzelne Erſcheinung deſſelben ſein, und zwar wieder eine ſolche, die eine Reihe von einzelnen Momenten aus ſich heraus producirt; d. h. ſie iſt in ſich gemeſſen, ſie iſt gemeſſen als beſtimmter Theil in der Geſammterſcheinung des menſchlichen Geiſtes, und iſt deshalb von allem Andern unterſchieden. Dies iſt aber in demſelben Sinne das Ideale; denn es erſcheint alsdann in dieſer einzelnen Geſtalt der lebendige Typus ſelbſt, ſo daß daraus alles Andere erkannt werden kann, und daß mithin ebenſo auch aus der Darſtellung des Menſchen die Erſcheinung deſſelben in allen andern muß erkannt werden können. Jede einzelne Geſtalt muß in dieſem Sinne ſymboliſch ſein; dieſes Symboliſche und jene Wahrheit, daß ſie als einzelne ihren Ort haben muß in der Erſcheinung des Geiſtes, dieſes zuſammen iſt das Ideale. Alles was als elementariſche Vollkommenheit im Gebiet der Kunſt aufgeſtellt iſt, läßt ſich darauf zurükführen, wenngleich die verſchiedenen Theorien hier ſehr weit auseinander gehen, weil ſie auf dieſen tiefſten Grund der freien Productivität nicht zurükgegangen ſind.

Dies führt uns auf den Begriff des Schönen zurükk, von welchem bisher nur beiläufig die Rede war. Dieser wird von vielen gebraucht als Bezeichnung dieser Kunstvollkommenheit des Einzelnen, so daß alles Dargestellte diesem Begriff entsprechen müsse. Immer ist es sehr schwierig gewesen, diesen Ausdrukk zu erklären. In subjectiver Hinsicht meinte man damit das, was auf einen den Eindrukk macht eines reinen, d. h. von den Verhältnissen der gebundenen Thätigkeit und von dem Interesse an dem Wirklichen gänzlich geschiedenen Wohlgefallens; worauf aber dieses Wohlgefallen beruhe, darüber giebt es eine Menge ganz verschiedener Erklärungen, die aber alle das nicht leisten, was sie sollen, wie z. B. Einheit in der Mannigfaltigkeit, was doch auf tausend andere Dinge und auf ganz andere Gebiete ebenfalls paßt. Dazu kommt noch, daß dem Ausdrukk, wenn man auf seine Wurzel im gemeinen Leben zurükkgeht, eine Beschränkung beiwohnt, die ihn nicht recht befähigt, diese Stelle einzunehmen. Dann ist er auch wieder zu speciell, um auf alle Kunstgebiete gleichmäßig angewandt zu werden. Z. B. wenn man sagt, dies ist ein schöner Vers, ein schönes musikalisches Thema, so geht dies schon aus dem Gebrauch heraus, da die eigentliche Bedeutung gänzlich an dem Sichtbaren der Gestalt haftet, und anderswo nicht mehr diese Klarheit hat. Dann giebt es auch für das Subjective noch so viele andere Ausdrükke, die doch von einzelnen Kunstwerken dafür gebraucht werden können, daß auch in dieser Beziehung der Ausdrukk zu speciell erscheint. Wenn man z. B. sagt von einer Gestalt in einem Gemälde oder einer Darstellung in einem Gedichte, dies sei rührend, so meint man damit auch einen solchen subjectiven Eindrukk, und es ist eine verschiedene Modification von dem Interesse des von der Wirklichkeit geschiedenen Wohlgefallens. Wenn man den allgemeinen Ausdrukk so aufstellt, daß das Einzelne soll eine Naturwahrheit sein und zugleich einen symbolischen Werth haben, und bezeichnet dies als Ideal, so kann dann eine Menge von

Begriffen untergeordnet werden, aber man wird nicht ebenſo das Rührende dem Schönen unterordnen, und ſo ſind viele Verwirrungen entſtanden. Ebenſo hat man auch das Schöne und Erhabene als zwei verſchiedene Arten der Kunſtvollkommenheit im Einzelnen des Kunſtwerkes einander zur Seite geſtellt. Man iſt dieſe Zuſammenſtellung der beiden Begriffe ſo gewohnt, daß man ſie erſt aufmerkſam betrachten muß, um ſich zu überzeugen, wie wenig ſie coordinirt und für den Begriff der Kunſtvollkommenheit erſchöpfend ſind. Fragt man ſich nämlich, wie ſich beide zu einander verhalten, ſo ſchließt man ſie zwar auf gewiſſe Weiſe aus, aber doch ſo, daß beide beſtehen können als Elemente im Kunſtwerk, das Schöne iſt nicht erhaben, und das Erhabene nicht ſchön; ſoll aber dieſe Ausſchließung näher beſtimmt werden, ſo tritt hier die Noth ein, und ſtatt beſtimmter Erklärungen kommen nur große Schilderungen zu Stande, die immer zeigen, daß ein einzelner Begriff nicht gefaßt iſt; und betrachtet man nun die einzelnen Elemente, ſo kommt man immer nicht dahinter, wie ſich das ausſchließen ſoll. Im Gegentheil iſt nicht einzuſehen, wie dieſe beiden Ausdrükke etwas erſchöpfen ſollen, vielmehr läßt ſich eine Maſſe anderer Begriffe dazwiſchen werfen, wie z. B. das Rührende, was man gleichfalls als Drittes müßte gelten laſſen. Wenn nun gleich ein Philoſoph, wie Kant, der dieſe beiden Ausdrükke vorzüglich auf die Bahn gebracht hat, ſeine Zuflucht zu rhetoriſchen Schilderungen nehmen muß, um klar zu machen, was im Begriffe liegen muß, ſo erhält man ſogleich den Eindruck, daß die Sache keine Richtigkeit habe.

Es würde zu weit führen, ſich auf die Kritik der verſchiedenen Vorſtellungen einzulaſſen; ich kann daher nur ſolche Punkte herausheben, die dazu dienen, das Geſagte in das gehörige Licht zu ſetzen. Es iſt geſagt, wie der Ausdruck ſchön durch die Sprache einen beſtimmten Umfang und eine Beſchränkung habe. Aber wir brauchen hier für den gegenwärtigen Ort keinen beſchränkten, ſondern einen allgemeinen Begriff. Schelling giebt

von dem Schönen in einer Abhandlung, die eine bedeutende Stelle in Beziehung auf dieſen Gegenſtand einnimmt, die aber als akademiſche Vorleſung mehr einen rhetoriſchen als ſyſtematiſchen Character hat, die Erklärung, „es ſei das mangelloſe Daſein.“ Aber indem die Abhandlung ſich nur auf die bildende Kunſt beſchränkt, ſo wird auch der Begriff nur auf dieſe bezogen. Er ſagt dabei zugleich in Beziehung auf dieſe Künſte, es wäre ſehr wünſchenswerth, daß man dieſe Principien mehr aus der Natur herzuleiten ſuchte, als aus der Pſychologie, was freilich aber auch wieder eine Einſeitigkeit auf der andern Seite wäre. Vergleichen wir unſer Verfahren damit, ſo ſind wir von der Identität des Geiſtigen, als in der Seele Wirkſamen, und der Natur ausgegangen, und alſo in dem abſoluten Gleichgewicht zwiſchen dieſen Einſeitigkeiten. Wenn wir nun von dieſem Punkt aus den Ausdrukk des mangelloſen Daſeins betrachten, ſo iſt es allerdings ein Element des Idealen, aber nicht ganz; wenn der Typus des Seins nicht ſtark genug iſt, um ſich im Stoff als Einzelnes wirklich vollkommen darzuſtellen, ſo iſt dies ein Mangel, ebenſo, wie wenn in einem lebendigen Einzelweſen irgend eine Function oder ein Glied zurükkgeblieben iſt, und das Schöne wird dann aufgehoben. So auch, wenn das Ganze in Beziehung auf ſeine Theile ſein richtiges Verhältniß hat, es erfüllt aber das Maaß nicht, ſo können die richtigen Verhältniſſe da einen recht wohlthuenden Eindrukk machen, aber nicht das Zurükkbleiben des Quantitativen ganz aufheben. Dies hat bei verſchiedenen Nationen eine verſchiedene Geltung. Wir nennen auch eine kleine Frau ſchön, aber bei den Franzoſen iſt ſie nicht belle, ſondern jolie, denn im erſteren Falle muß ſie ihnen auch die gehörige Größe haben. Aber dies iſt nur die eine Seite unſers Begriffs; es kann das Einzelne den richtigen Typus repräſentiren, wenn man es an und für ſich betrachtet, aber wenn es in Verhältniſſen dargeſtellt wird, wo es ſich zu den andern Formen nicht geltend machen kann, ſo wird der Begriff des Man-

gelloſen nicht aufgehoben, aber unſerer Formel entſpricht es nicht mehr. — Eben dies gilt, wenn der Typus zwar in dem Einzelnen repräſentirt wird, aber nicht auf ſo bedeutende Weiſe, daß es auch eine in der Geſammtheit der Lebensformen nothwendige Modification deſſelben iſt; denn dies giebt erſt der einzelnen Geſtalt die Bedeutung. Wenn man das leztere das Characteriſtiſche genannt und einen Streit geführt hat, ob das Weſen des Schönen im Characteriſtiſchen beſtehe, ſo hat man ſich gegenſeitig mißverſtanden, aber auch die Sache nicht rein ausgedrükkt. Denn wenn man unter characteriſtiſch die Beziehung verſteht auf beſtimmt gegebene Züge, als etwas Hiſtoriſches, ſo wird man leugnen können, daß das Characteriſtiſche dem Schönen weſentlich ſei; denn es muß eine Geſtalt und phyſiſches Bild vollkommen einem Idealen entſprechen können, ohne an etwas Hiſtoriſches zu erinnern. Aber wenn man darunter verſteht, daß ein beſtimmtes Verhältniß zur Anſchauung kommt zwiſchen der Einzelnheit und der Geſammtheit der Einzelnheiten, wie ſie zuſammen ihren Begriff erſchöpfen, ſo iſt dies freilich weſentlich, und es iſt nicht zu leugnen, daß wo dieſes fehlt, die Geſtalt oder das innere Bild bedeutungslos ſei; allein es iſt dies noch keineswegs dem Ideal und mithin dem Schönen in der Theorie der Kunſt entſprechend. — Sehen wir nun auf den andern Terminus, das Erhabene, ſo ſchließt ſich beides von der ſubjectiven Seite betrachtet gewiſſermaßen aus. Sage ich, daß etwas den Eindrukk des Erhabenen auf mich mache, ſo iſt dabei nicht die Frage, ob etwas ſchön ſei, wogegen freilich etwas dem Schönen poſitiv Widerſprechendes nicht den Eindrukk des Erhabenen machen wird. Fragt man aber nach dem Princip dieſes Ausſchließens auf der einen und dem eigentlichen Gehalt auf der andern Seite, ſo ſind die Erklärungen ſehr verſchieden; indeß kommen ſie darin überein, daß das Erhabene etwas Ueberwältigendes haben müſſe, und daß es das Bewußtſein auf ſolche Weiſe dominire; und zwar dominirt einen das Erhabene ſo, daß

man ſich in daſſelbe verſenken muß und nach dem Schönen gar nicht fragen kann.

Fragen wir nun nach der Art, wie ſich dies zu unſerer bisherigen Auseinanderſezung verhalte, und beſonders zu der Forderung des Idealen, ſo iſt die Sache dieſe. Wir haben geſagt, daß es die verſchiedenen Formen des Daſeins ſeien, die dem Geiſte als Principien ſeiner Geſtaltung einwohnten, und die als freie Productivität in der Kunſtthätigkeit ſich geltend machten, und immer müſſe man auf dieſe Formen des Seins zurükgehen. In dieſem Act erſcheinen dieſe Formen in ihrer geiſtigen Einwohnung als Ideen auch ſelbſtſtändig. Auf der andern Seite wiſſen wir aber auch, daß ſie zuſammengenommen ein Ganzes bilden, und nur in ihrem Verhältniß zu einander verſtändlich ſind, und ihre volle Bedeutung haben. Es giebt alſo immer zugleich eine andere Betrachtung, die auf das Verhältniß geht der einzelnen Formen in ihrer Wechſelwirkung mit denen, mit welchen ſie zuſammen ſind. Denken wir uns eine ſolche Form des Seins, bei der die Selbſtſtändigkeit als Minimum iſt, und die immer nur erſcheint als beſtimmt durch das, womit ſie zuſammen iſt, ſo wird dieſe am wenigſten ein Gegenſtand der Kunſt ſein können, weil die freie Productivität nicht kann auf ſie bezogen werden. Denken wir uns, daß dieſe Lebensform in ihrer Productivität in einem ſolchen Verhältniß zu dem andern ſtehe, daß das einzelne Sein ohne alle Störung auf die Principien deſſelben bezogen werden könne, ſo iſt dies das eigentliche Gebiet der Kunſt von dieſem Princip aus, weil hier beides in einem ſolchen Verhältniß zu einander ſteht, wodurch keins das andre ſtört. Wenn dies auf ſolche Weiſe geſchieht, daß hier eine Kraft iſt, die das Zuſammenſein mit Anderem nicht geſtattet, d. i. eine zerſtörende, ſo würde dies auf ſolche Weiſe aus dem Kunſtgebiet herausfallen. Aber nun giebt es Erſcheinungen, wo die Selbſtſtändigkeit des innern Princips der beſtimmten Lebensform ſich ſo darſtellt, daß das Daſein der Erſcheinung zugleich

gedacht wird mit dem Bewußtſein, daß ſie durch nichts anderes kann überwältigt und beſchränkt werden, ſo wird dadurch die Production nicht aus der Kunſt herausfallen, aber es wird alsdann einen andern Eindruck machen, als den, der auf das Einzelne und ſein Princip geht, und dieſes Nichtüberwältigt werden können iſt das, was den Eindruck des Erhabenen macht; dieſer hat ſeinen eigenthümlichen Ort in dem Verhältniß zwiſchen den Formen, die productiv ſind einzelne Geſtalten hervorzubringen, und dem Verhältniß derſelben zu den übrigen. Daraus aber folgt, daß dies ein Verhältniß iſt, was dem Kunſtgebiet gar nicht eigenthümlich iſt, ſondern was bei dem Gegebenen eben ſo gut vorkommt. Denken wir uns einen ſchroff in das Meer hineinragenden Felſen, und nur unten die Brandung, ſo haben wir ein ſolches Gegeneinanderwirken von Kräften, von denen die eine noch eine vollkommen ruhende, die andere aber die beſtändig gegen ſie angehende Bewegung iſt. Dieſes giebt den Eindruck des Erhabenen, wenn man ſich denkt, daß der Fels bleibt, die Brandung mag auch noch ſo ſehr wüthen. So wie man aber von dem Eindruck der unmittelbaren Erſcheinung abgeht, und denkt, daß ſtets doch eine zerſtörende Wirkung auf den Felſen ausgeübt wird, und wenn man ſich in dieſe ganze Reihe hinein verſetzt, ſo verſchwindet zwar nicht der Eindruck des Erhabenen, aber er erhält einen andern Ort, nämlich nicht mehr iſt der Ort dieſer, daß der Fels feſtſteht troz aller ſich gegen ihn bewegenden Kräfte, ſondern daß ungeachtet dieſer zerſtörenden Kräfte doch das allgemeine Verhältniß daſſelbe bleibt; denn erſt wenn man weiter geht und denkt, daß das Feſte verſchwinden ſoll durch die Gewalt des Flüſſigen, dann hat man die ganze zerſtörende Kraft, und der Eindruck der Erhabenheit hat nicht mehr ſeinen Ort. Suchen wir nun den entgegengeſezten Punkt auf, und denken wir uns eine Form des Seins in ihrem Hervorbringen des Einzelnen, und das Einzelne als dieſer Form des Seins entſprechend und, um nicht bei dem rein Idealen ſtehen zu bleiben,

zugleich dies hinzu, daß dieſes Daſein, um ſich zu erhalten, einer beſondern Begünſtigung bedarf von den es umgebenden Kräften und ihrem Spiel, ſo wäre dies eigentlich, rein für ſich genommen, der Eindruck der Schwäche. Aber wenn auf der andern Seite das überwiegt, daß ſich die beſtimmte Lebenskraft in dem Einzelnen in einer gewiſſen Vollkommenheit äußert, ſo wird dadurch der Eindruck der Schwäche überwunden, und das Zarte oder Niedliche bildet den entgegengeſezten Punkt zu dem Erhabenen. Beides ſind Modificationen des Verhältniſſes der beſtimmten Form des Seins in ihrer Productivität zu andern, und ſo wie ſie den entgegengeſezten Punkt erreichen, aber nur in beſtimmten Grenzen, ſo ſind es zugleich Modificationen der elementariſchen Vollkommenheit. Aber dieſe Modificationen ſind auch in der Natur gegeben, und es kommen ebenfalls da beide Seiten vor. Betrachten wir nun daſſelbige auf dem geiſtigen Gebiet, ſo will ich mich hier nur an zwei Beiſpiele halten, die häufig als klaſſiſche Stellen angeführt worden ſind, um den Begriff des Erhabenen zur Anſchauung zu bringen. Das erſte iſt die Stelle aus der Geneſis: „Gott ſprach, es werde Licht, und es ward Licht.“ Hier iſt die Gottheit das Agens und erſcheint in ihrer Productivität, indem ſie das Sein hervorbringt. Fragen wir nun, worin hier der Eindruck des Erhabenen liege, in der unmittelbaren Zuſammengehörigkeit von Sprechen und Geſchehen, oder darin, daß es das Licht iſt, was hervorgebracht wird, ſo werden wir dies von dem erſtern ſagen müſſen, denn die Kraft erſcheint dort in ihrer Productivität als durch nichts hemmbar. Nun aber finden wir hernach eine Menge von Stellen, die dieſes mit derſelben gemein haben, z. B. das Hervorbringen der Kräuter ꝛc., aber dieſe Stellen hat man nicht angeführt für die Maſſe des Erhabenen. Niemand wird behaupten wollen, daß es darin liege, daß das eine das Licht iſt, das andere das individuelle Leben, vielmehr liegt es wohl zunächſt in nichts anderem, als in der Kürze des einen Ausdrucks und in der nothwendigen

Ausführlichkeit des andern. Allein fragen wir, warum der Eindruck des Erhabenen nur wegen der Ausführlichkeit verschwinde, so werden wir sagen müssen, daß in der Brachylogie zwar etwas liege, aber nicht alles und nicht das Ganze; etwas davon ist wahr, weil, was in einer solchen zusammengesezten Gliederung zur Anschauung kommt, nicht unmittelbar gegeben ist, sondern in eine Mannigfaltigkeit zerfällt, wo das eine durch das andere bedingt ist, und auf solche Weise diese Unüberwindlichkeit und Unwiderstehlichkeit der Kraft sich nicht darstellt; dies ist der eigentliche Grund. — Ein anderes, eben so oft als klassisch angeführtes Beispiel ist ein Vers aus Calas, einer Tragödie von Voltaire: „je crains dieu, mais hors je n'ai point d'autre crainte." Dies ist erhaben, und es ist darin ausgedrükkt, daß jenes keine Furcht ist, und was als eine Furcht bezeichnet wird, verschwindet ganz, weil Gott nicht auf eine äußerliche Weise gegeben, sondern die Idee unsere eigene Production ist, indem Gottesfurcht nichts anderes als eine in sich abgeschlossene Geistesthätigkeit ist, und daß sie jede andere Furcht ausschließt, drükkt eben das Unwiderstehliche derselben aus, und daß sie sich in jeder Beziehung geltend macht.

Um die Sache ins Licht zu stellen, ist noch ein anderer Punkt geltend zu machen. Wir haben vom Anfange an bestimmt geschieden die freie Productivität als die eigentliche Wurzel aller Kunstthätigkeit und eine gebundene, als auf die Wirklichkeit dieser Function sich beziehend. Fragen wir nun in Betreff des Eindrukks, den das Erhabene macht, woher es kommt, daß das Erhabene keiner Prüfung mehr auf das Schöne unterliegt, so ist es nicht deshalb, weil es eben so erhaben ist, wenn es auch dem Schönen nicht entspräche, sondern theils, weil es sich gewissermaßen schon versteht, daß das Schöne darin ist, theils weil der Eindruk mich so afficirt, daß ich neutralisirt werde für alles andere. Auf solche Weise ist hier zugleich die äußerste Grenze für das Gebiet der Kunstthätigkeit, nur etwas weiter gegangen wür-

den wir in das Gebiet der gebundenen Thätigkeit eintreten; denn dieſes Ueberwältigt- und Feſtgehaltenſein iſt ſchon ein Zuſtand, der ſich auf die Wirklichkeit des Lebens mit bezieht; träte daher dieſes Verhältniß wirklich hervor, ſo würde hier kein Kunſteindrukk ſein. Wie hier ein Grenzpunkt eintritt, ſo auch auf der entgegengeſezten Seite, wenn das Zarte und Niedliche den Eindrukk macht, daß es einer Begünſtigung des daſſelbe Umgebenden bedarf, um als ſchön fortzubeſtehen; wenn dieſer Eindrukk ſich bis dahin modificirt, daß ich ſelbſt dadurch ſo gerührt werde, daß ich ihm zu Hülfe kommen möchte, ſo hört der reine Kunſteindrukk auf, und es geht in das gebundene Gebiet über. Es giebt nun überdem in allen Künſten etwas, was dem reinen Princip widerſtrebt, „daß der Künſtler nämlich auf den Effect arbeite;" war dies nicht Werk des Beſchauens, ſondern lag es in der Abſicht des Künſtlers, ſo macht es auf beiden Seiten die Grenze aus, indem der Eindrukk über das Kunſtgebiet hinausgeht; ſo iſt das Rührende oft Kunſteindrukk, ſchlägt aber auch leicht auf dieſe Seite hinüber.

Was aus unſerer Unterſuchung hervorgeht, iſt nun dieſes. Das Einzelne, und wir ſind ausgegangen von dem lebendigen Element in einem Kunſtwerk, iſt in ſofern vollkommen, als das Ergebniß der freien Productivität als eines einzelnen zugleich ein Repräſentant iſt der Lebensform, der es angehört, und nicht nur dieſe in einem mangelloſen Daſein darſtellt, ſondern auch als eine ihm weſentliche bedeutende Modification deſſelben. Was dann das Einzelne in ſeinem Zuſammenhange mit dem andern betrifft, ſo wird ſich hier daſſelbe in gewiſſen Grenzen der Verhältniſſe bewegen; als das Maximum in Beziehung auf dieſes Zuſammenſein, wenn das Einzelne als ein beſtimmtes Moment deſſelben gedacht wird, iſt das Erhabene und als Minimum das Zarte und Niedliche, je nachdem man mehr auf das Ethiſche oder Phyſiſche ſieht; darüber hinaus geht aber auf einer Seite das Wilde und Rohe, und auf der andern Seite das

Schwache und Unbedeutende, was ebenfalls von dem Character der Kunſtvollkommenheit ausgeſchloſſen iſt. Immer aber iſt hier zu unterſcheiden, was dem Gegenſtand in ſeiner Naturbedeutung und in ſeiner Kunſtbedeutung angehört, jenes geht uns hier nichts an. Wenn z. B. jemand ſchließen wollte, es könne ein reißendes Thier oder ein Menſch in ähnlichem Zuſtande nicht dargeſtellt werden, ſo wäre dies aus der Naturbedeutung auf Kunſtvollkommenheit geſchloſſen, und mithin ein falſcher Schluß. Denn in gewiſſem Maaße zerſtörend zu ſein iſt die Natur des reißenden Thieres, aber deshalb wird niemand leugnen, daß es nicht ein Gegenſtand der Kunſtdarſtellung ſein könnte, wenn nur das Maaß darin gehalten wird; und ſo kann auch Sturm und Schiffbruch dargeſtellt werden, denn das Zerſtörende iſt die Natur des Gegenſtandes, und nur wenn das Zerſtören in dem Gebiet der Kunſt als ſolcher läge, würde ſie zu weit gehen; ſo wie wenn ſie ein einzelnes Gegebenes in ungemeſſener Leidenſchaftlichkeit nähme; denn die Kunſt iſt nicht an das einzelne Wirkliche gebunden, ſondern wählt frei, dagegen an die inwohnende Form des Seins, denn dieſe macht der Menſch, nicht aber das einzelne Gegebene, was vielmehr ſo behandelt werden muß, daß es die elementare Vollkommenheit an ſich tragen kann. Vergleichen wir damit die Art, wie gewöhnlich das Schöne und Erhabene zuſammengefaßt und ihr Verhältniß ausgedrükkt wird, ſo entſpricht dies unſerem Saze nicht, der dieſes beides als Endpunkte anſieht, zwiſchen denen das Schöne in der Mitte liegt, aber es ſind nicht die beiden Brennpunkte, von welchen alles ausgeht.

Nun erſt werden wir auch die Vollkommenheit des Kunſtwerkes als eines Ganzen weiter führen können, indem wir das, was zuerſt in einer allgemeinen Formel über die Kunſtwerke als Ganzes aufgeſtellt iſt, auseinanderlegen, ſo wie es daſſelbe ſein kann für alle verſchiedenen Kunſtzweige. — In ſofern wir das Kunſtmäßige in der freien Productivität dem Kunſtloſen gegen-

über ſtellten, um die Differenzen zwiſchen beiden aufzuſuchen, gingen wir davon aus, daß die kunſtloſe Production den Character des Unbegrenzten an ſich habe, und im Gegentheil das Kunſtmäßige ein vollkommen Begrenztes ſei. Dabei habe ich eine Einwendung vorgetragen von einer ſehr allgemein gültigen Vorſtellung der epiſchen Poeſie bei den Alten. Aehnliches ließe ſich auch aus andern Gebieten entnehmen. So giebt es z. B. in Rükkſicht der muſikaliſchen Production ſehr viele ſolche Kunſtwerke, die in ſich ſelbſt Ruhepunkte tragen, ſo daß man denken könnte, hier ſei das Kunſtwerk zu Ende; und doch iſt es nur ein organiſcher Theil, an welchen ſich andere fügen. Wenn es da nun auch gewiſſe Formen giebt, die auf eine beſtimmte Weiſe hierin begrenzt ſind, z. B. die Trios im Allegro, Adagio und Preſto, oder anderes, und man nimmt eine ſolche Fantaſie, ſo giebt es da auch ſolche Ruhepunkte; aber viele Compoſitionen haben auch dergleichen Ruhepunkte, wo es dann wieder anfängt, und am wirklichen Ende ſcheint es, man hätte auch fortfahren können, und das Ganze erſcheint unbegrenzt. Ebenſo bei einem Wandgemälde von ſolcher Größe, daß es ſich nicht auf ein Mal und als Ganzes überſehen läßt, ſondern nur allmälig fortſchreitend betrachtet werden kann. Hier giebt es nun auch ſolche, die durch die Einheit des Gegenſtandes wirklich begrenzt ſind, und ſolche, die man eben ſo gut weiter hätte fortſezen können. Aber in unſerem obigen Saze war nicht ſowohl das äußere Begrenztſein gemeint, ſondern überwiegend das innere, d. h. daß ein beſtimmtes Verhältniß beſtehe zwiſchen jedem ſelbſtſtändigen Theil des Ganzen und allen übrigen, und daß alles durch dieſe Gegenſeitigkeit der Beziehungen vollkommen beſtimmt ſei; da kann man ſich die Anzahl der einzelnen organiſchen Beſtandtheile unendlich denken, ſo daß, wie jedes hinzu kommt, es auch dieſe Beſtimmtheit in ſich aufnimmt, aber durch die Beziehung deſſelben auf die andern dieſe wieder ein anderes werden, und dazu auch die Fähigkeit in ſich tragen, und es bleibt dennoch die innere

Begrenztheit vollkommen ſtehen. Dieſe äußere Unendlichkeit findet aber doch ihre Begrenzung in einem andern, wie wir ſpäter ſehen werden. Hier haben wir uns nur zunächſt an dieſe innere Beſtimmtheit der Begrenzung zu halten. Es giebt einen vollſtändigen Gegenſaz gegen das kunſtloſe freie Spiel der Produktivität, wie es im Traum beginnt, und ſich durch die gebundene Thätigkeit hindurchzieht bis zu ſolchen Momenten, wo es die Conception eines Kunſtwerkes wird. Hierin liegt immer das abſolut Loſe in der Verknüpfung, und iſt nur als Verhältniß der freien Thätigkeit zu der gebundenen überhaupt beſtimmt, und zu ihr bildet die innere Beſtimmung eines Kunſtwerkes in allſeitiger Gegenſeitigkeit zu einer Einheit den vollkommenſten Gegenſaz. Dies in voller Schärfe genommen ſcheint nun zuviel zu ſagen; denn genau genommen, liegt ja dies darin, daß in einem Kunſtwerke nichts anderes ſein kann, als es wirklich iſt, ohne daß der Kunſtvollkommenheit Abbruch geſchehe. Es liegt alſo in dieſer innern Beſtimmtheit zugleich das Merkmal der Nothwendigkeit jedes Einzelnen unter der Bedingung des Uebrigen, d. h. wenn das Ganze ſo ſein ſoll, ſo kann das Einzelne nicht anders ſein als es iſt. Allein dieſer Maaßſtab ſcheint, an welches Meiſterſtük und in welcher Kunſt man ihn anlege, nicht zu genügen. Verſezen wir uns in die Entſtehung eines Kunſtwerkes hinein, ſo finden wir, daß der Künſtler während der Verfertigung deſſelben, alſo zu einer Zeit, wo einige Theile deſſelben ſchon da ſind, noch über andere Theile Ueberlegungen anſtellt; und ſo endigt zwar die Ueberlegung, wenn der Theil wird, wie er wird, aber die Beendigung dieſer Ueberlegung können wir doch nicht als vollkommen categoriſch anſehen, ſondern die Ueberlegung hätte noch fortgeſezt werden können, und dann wäre ein anderes Reſultat zum Vorſchein gekommen. So wenn wir vor einem Kunſtwerk ſtehen, muß es freilich, je vollkommener es iſt, deſto mehr den Eindruk der Zuſammengehörigkeit der Theile auf uns machen, aber gehen wir auf das Einzelne, ſo werden wir vieles

dergleichen finden, von dem wir ſagen müſſen, daß wir keine Ahnung haben, wie das Kunſtwerk würde verloren haben, wenn dieſer oder jener Theil anders geweſen wäre. So erſcheint zwar jenes Merkmal als ein ſehr fundamentales, aber dennoch auch mehr oder weniger verſchiebbar, ohne daß dadurch der Werth des Kunſtwerkes verändert würde. Allein beides verſchwindet. Was das erſte betrifft, ſo iſt ſchon früher geſagt, daß das Urbild des Künſtlers nicht in einem Moment vollendet ſei, ſondern allmälig werde, und auch die Ausführung hat immer noch Einfluß auf die weitere Fortbildung. Aber nur in ſofern dieſe allmälige Fortbildung wirklich die vollkommene Darſtellung iſt von dem, was in dem Moment der innern Empfängniß prädeterminirt war, und was in Beziehung auf die Kunſt einen abſoluten Werth hat, nur in ſofern wird das Kunſtwerk ein vollkommenes ſein, und iſt dieſe innere Fortbildung in Form der Ueberlegung nicht bis auf dieſen Punkt gekommen oder darüber hinaus, ſo iſt ſchon deswegen das Werk ein unvollkommenes, wenngleich dieſe Unvollkommenheit ein ſolches Maximum ſein kann, daß man nicht im Stande iſt, ſie nachzuweiſen, da man das Einzelne in ſeinem Verhältniß zum Urbilde nicht alles gleich beiſammen hat. Wenn wir das andere betrachten, ſo iſt offenbar dieſer Prozeß, wie weit ſich der Eindruck von der Vollkommenheit des Ganzen in dem Einzelnen an dieſem haftend auf ungeſtörte Weiſe fortſeze, der Maaßſtab für die Kennerſchaft des Beſchauers, aber indem der minder Kunſtfähige manches ſich als weniger nothwendig vorſtellen wird, und manches wünſchen, was hätte anders ſein können, während der Kunſtkenner dies weit weniger thun wird, ſo verſchwindet dieſes auch. Nur tragen nicht alle Theile des Kunſtwerkes dieſes Verhältniß in gleichem Grade in ſich. Dies führt uns auf einen andern Unterſchied, der überall, bei einer ſolchen Production, wie die Kunſt iſt, vorkommt, nämlich den Unterſchied des Werthes, den die einzelnen Theile für das Ganze haben. Zunächſt iſt hier ein Gegenſaz zu beachten

zwiſchen Weſentlichem und Unweſentlichem, und im erſtern wieder zwiſchen dem, was Haupt- und was Nebenſache iſt. Was wir als unweſentlich in dem Kunſtwerke anſehen iſt das, was man mit einem allgemeinen Ausdrukk Beiwerk nennt, und durch dieſen Ausdrukk von dem Hauptwerke abſondert. Denken wir uns ein hiſtoriſches Bild, wo die Perſonen in ihrem Zuſammenſein das Hauptwerk ſind, und es iſt dabei auch z. B. ein Hund abgebildet, ſo iſt dieſer ein ſolches Beiwerk, ihm wohnt keine Nothwendigkeit ein. Aber ſo wie er nur da iſt in gewiſſer Begrenzung der Anſprüche, die er macht, ſo ſtört er auch den Totaleindrukk des Ganzen nicht, und eben dieſe für das Auge indifferente Fülle iſt das Beiwerk. Ebenſo wenn man ſich ein epiſches Gedicht denkt, ſo kommt in ſolchem immer eine bedeutende Anzahl von mehr oder weniger ausgeführten Bildern und Gleichniſſen vor. Je weniger dieſe Hauptpunkte betreffen, deſto mehr ſind ſie nur ein ſolches Beiwerk, und ſie könnten auch fehlen unbeſchadet des Ganzen. Aber eben weil der Character der Dichtung eine gewiſſe Breite verlangt, wie auch der Raum beim Gemälde, der für die Hauptgeſtalten gegeben ſein muß, ein gewiſſes Erfülltſein verlangt, ſo tritt hier das Beiwerk ein. Es iſt jedoch dabei in dem, was wirklich zum Hauptwerk gehört, ein ſolcher Unterſchied, daß das Eine mehr beiträgt zur Einheit und Vollendung des Ganzen als das Andere. Dies ſcheint gering, da es ſich nur um ein Mehr oder Weniger zunächſt handelt, aber der Unterſchied iſt doch nicht ſo gering, als man es denken ſollte, denn er bezeichnet einen wirklichen Gegenſaz, indem in dem einen weit mehr das Beſtimmtſein durch die Forderungen der techniſchen Vollkommenheit untergeordnet iſt der Beſtimmung durch die Aufgabe des Kunſtwerkes ſelbſt, und in dem andern die Beſtimmungen durch Forderungen der techniſchen Aufgabe überwiegen. So ſind Haupttheile und Nebentheile, und dieſe zuſammen wieder verſchieden vom Beiwerk, dennoch ſchließt unſer Merkmal das Beiwerk gar nicht aus.

Offenbar giebt es in jedem Kunſtgebiet Gattungen, die ſich dadurch von einander unterſcheiden, daß die einen weniger Beiwerk zulaſſen, die andern mehr dergleichen poſtuliren, ſo daß leztere dürftig ohne daſſelbe, erſtere mit demſelben überladen erſcheinen, was wir in beiden gleich ſezen wollen. Daraus folgt, daß dieſe Elemente gerade als ſolche in den Begriff des Kunſtwerkes hineingehören, und ihm etwas fehlen würde, wenn ſie nicht in dem Maaße, wie es die Gattung fordert, vorhanden wären. Dies ſcheint allerdings willkührlich, in ſofern als es nur eine Berufung iſt auf ein vorausgeſeztes Urtheil, aber eine Begründung deſſelben iſt nicht ſchwierig. So wie wir uns denken, daß das Kunſtwerk mit der Tendenz auf das Heraustreten und auf die Auffaſſung anderer hinzuwirken vom Anfange an concipirt und ſo weiter entwikkelt worden iſt, ſo wird ſich das Auffaſſen des Kunſtwerkes für diejenigen, für welche es hingeſtellt iſt, nicht wie eine freie Productivität verhalten, ſondern wie eine gebundene Thätigkeit. In einer jeden ſolchen zieht ſich ein Spiel der freien Productivität hindurch, und je mehr nun der Beſchauende in dieſer gebundenen Thätigkeit, wozu das Kunſtwerk ihn auffordert, begriffen iſt, deſto mehr wird auch dieſes freie Spiel, deſſen er ſich nicht erwehren kann, in der Analogie mit dem ſein, womit er ſich beſchäftigt; wenn es ihm dagegen eine Zerſtreuung geſtattete, ſo wäre das Kunſtwerk entweder nicht kräftig genug, oder der Beſchauende nicht tüchtig zum Auffaſſen. Das Beiwerk hat nun gerade die Tendenz, dieſe freie Thätigkeit zu binden, und etwas außerhalb des eigentlichen Hauptwerkes hinzuſtellen, das aber immer doch wieder auf das Hauptwerk zurükführt, und dies iſt es auch, was das Beiwerk leiſtet, wenn es verſtändig und kunſtmäßig ſich zum Ganzen verhält. Stellen wir dieſes feſt, und geben hernach zu, daß es in den Productionen der Kunſt verſchiedene Grade giebt, die aber doch dem Werthe des Kunſtwerkes keinen Abbruch thun, wohl aber verſchiedene Abſtufungen der Kunſtthätigkeit bilden, ſo läßt ſich damit zugleich

auch die Vorſtellung vereinigen, daß dabei eine ſolche Differenz ſtattfinde, daß das eine eine vollkommene Gebundenheit der Theile durch das Ganze darſtelle, und ein andres iſt, daß dies in einem minderen Grade ſtattfinde, ohne daß dadurch der Werth einer jeden Art verliere.

Die Vollkommenheit des Kunſtwerkes im Ganzen beſteht alſo aus begrenzt verbundenen Einzelnheiten. In den verſchiedenen Künſten verhält ſich dies jedoch verſchieden. Bei der Sculptur gilt nicht daſſelbe in gleicher Anwendung als bei einem hiſtoriſchen Bilde. In der Sculptur hat die Geſtalt keine abtrennbaren Theile, und ſo fällt die Vollkommenheit des Einzelnen und des Ganzen ſo weit zuſammen; dehnt man ſie dagegen zur Gruppe aus, ſo iſt jede Einzelnheit durch alle andern bedingt, und dies iſt die innere Begrenzung; dieſes Verhältniß aber in den Künſten wird durch das Beiwerk noch beſonders modificirt, und auch dieſes hat in den verſchiedenen Gattungen der Kunſt ein verſchiedenes Verhältniß. Daſſelbe gilt auch in Beziehung auf den Kunſt-Stil. Ein ſtrenger Stil verträgt es weniger, ein lazerer fordert es mehr. Daſſelbe gilt wieder von der Differenz der Gattungen auf eine untergeordnete Weiſe. In dem ſtrengen Stil drükkt ſich der Gegenſaz zwiſchen den weſentlichen Beſtandtheilen und dem Beiwerk am ſtärkſten aus; der mehr reiche und üppige Stil dagegen hat deſſen mehr; und ſo je mehr des Beiwerkes, deſto mehr ändert ſich auch das Verhältniß deſſelben zum Ganzen, aber es folgt daraus, daß der Gegenſaz ſich mildern kann bis er ganz verſchwindet, ſo daß man den Unterſchied zwiſchen Beiwerk und weſentlichen Elementen nicht angeben kann. Hier ſcheint ſich der Begriff wieder aufzulöſen; aber das liegt darin, daß auch der Begriff der Vollkommenheit des Kunſtwerkes als Ganzes einen freien Spielraum zuläßt, und dieſes gegenſeitige Beſtimmtſein durch einander nicht überall auf dieſelbe Weiſe zu verſtehen iſt. Wenn wir den gelindeſten Ausdrukk dafür faſſen und den Begriff auf ſolche Kunſt-

werke anwenden wollen, die bei einem großen Reichthum von Einzelnheiten eine große Mischung des Wesentlichen und Unwesentlichen verlangen, und wir fragen, worin der Begriff der Vollkommenheit des Kunstwerkes als Ganzes bestehe, so wird der Begriff hier den negativen Character an sich tragen, daß, obgleich wir uns in die Art und Weise des Künstlers und des Kunstwerkes hineindenken, uns doch nichts absolut Fremdartiges und Ungehöriges störe. Je zusammengesezter der Character einer Kunst ist, desto mehr neigt sie sich dazu, daß der Begriff der Kunstvollkommenheit des Ganzen schwer zu fassen ist, und darin liegt der Grund der Verschiedenheit des Urtheils über die einzelnen Kunstwerke und der Verschiedenheit des Geschmakks. So wie wir also sehen, daß dieser Begriff eine Erklärung von dieser Erscheinung giebt, so verschwinden die Einwendungen gegen ihn. Z. B. in unserer Untersuchung über den Begriff der Kunst in Anwendung auf die Kunstzweige der bildenden Kunst unterschieden wir die Sculptur von der Malerei so, daß wir sagten, jene habe es nur mit der Darstellung der Gestalt, diese mit der Darstellung des Lichtes in seinen differenten Erscheinungen an der Gestalt zu thun; die erstere verlangt so mehr in der Kunst das Bestimmtsein der Gestalten, die andere der Beleuchtungsverhältnisse durch einander; die eine sucht die Vollkommenheit in der Gruppirung der Gestalten, die andere in dem Colorit und der Beleuchtung mit andern. So gehen beide von einem verschiedenen Maaßstabe aus, und dies gilt auch von den Künstlern, nicht blos von den Beschauern. Der eine hat mehr diesen, der andere mehr jenen Gesichtspunkt. Dies thut aber der Richtigkeit des Begriffes keinen Eintrag, sondern bringt uns von der Differenz der Kunstthätigkeit auf diesem Gebiete gleich zur Anschauung. Dasselbe gilt von der Poesie, wo auch eine solche Duplicität ist; denn was in der Malerei die Gestalten sind, die Manifestation der Kunstthätigkeit im Bilde, das sind in der Poesie die Gedanken, die Manifestation der freien Productivität

in der Vorſtellung, und was dort das Lichtverhältniß iſt, iſt hier das Verhältniß der Gedanken zur Sprache in Beziehung auf die Vorſtellung. Es iſt hier aber eine ſolche Conſtruction aus zwei Mittelpunkten und in demſelben Verhältniß der Mannigfaltigkeit wie die Conſtruction der Ellipſe aus zweien Brennpunkten, was eine ganz verſchiedene Geſtalt giebt. Die Bedingtheit der einzelnen Geſtalten durch einander iſt eine ganz andere, wenn der Dichter überwiegend auf die Manifeſtation der Sprache ausgeht, oder mehr auf die der Gedanken. Sagt man, der iſt kein Dichter, ſondern nur ein Verskünſtler, ſo iſt dies blos wahr, wenn die Gedanken nur da ſind um des Verſes willen, wie Figuren um des Lichteffects willen; iſt hingegen noch ein lebendiges Verhältniß zwiſchen beiden, ſo kann die Differenz ſehr groß ſein, und doch iſt das Kunſtwerk nicht untergeordnet.

Verfolgen wir den Begriff des Beiwerkes noch auf eine andere Weiſe weiter, ſo müſſen wir ſagen, wie wir auf der einen Seite einen Punkt fanden, wo der Unterſchied zwiſchen Beiwerk und dem Weſentlichen ganz verſchwindet, ſo muß doch auf der andern Seite auch das, was in einer jeden Kunſt Beiwerk iſt, in das Gebiet der Kunſt ſelbſt gehören, denn ſonſt dürfte es nicht im Kunſtwerk da ſein, alſo iſt auch kein weſentlicher charakteriſtiſcher Unterſchied zwiſchen dem, was im Gebiete jeder Kunſt Hauptbeſtandtheil eines Kunſtwerkes ſein kann, und dem Beiwerk; denn letzteres muß dann an und für ſich ſelbſt können heraustreten. Dies wird ſich überall zeigen. Sagen wir z. B., es giebt in der Malerei gewiſſe Gattungen, wo das Architectoniſche mit zum Bilde gehört, aber auch ſolche, wo es als ein Beiwerk erſcheint, und ebenſo in der Malerei andere Bilder, wo Thiergeſtalten mit zur Hauptſache gehören, und ſolche, wo ſie Beiwerk ſind, ſo finden wir gleich Gattungen, wo das Architectoniſche Hauptwerk und die Figuren Beiwerk ſind, und ebenſo Gattungen, wo die Thiere Hauptwerk und die Menſchen Beiwerk ſind. Daraus ergiebt ſich, daß der Begriff gar nicht an dem Gegen-

ſtande, ſondern an der Form haftet. Dies geht nun bis auf das Allerunterſcheidendſte. Z. B. bei der Architectur giebt es Verzierungen, die man mit dem Ausdruck Arabesken bezeichnet. Denkt man ſich nun etwas Architectoniſches in einem Gemälde, was ſelbſt Beiwerk iſt, und wobei dieſe Verzierungen angebracht ſind, ſo wird das Kunſtwerk nicht unvollkommen ſein, weil das Beiwerk ſolche Gliederung hat; ebenſo kann aber auch die Arabeske als Kunſtwerk ſelbſt erſcheinen. In der Poeſie iſt ein Gleichniß oft Beiwerk, indem es ſeinem Umfange nach nicht in das Weſen der Dichtung gehört, ſondern mehr Nebengedanke iſt; aber auch bei dieſem iſt es möglich, daß es als ein beſonderes Kunſtwerk heraustrete. Ja, wenn wir noch weiter gehen, und jenen ſchon im Allgemeinen aufgeſtellten Unterſchied berükſichtigen zwiſchen dem eigentlichen Kunſtgebiet (auf das wir unſere Betrachtung ganz beſchränkten) und dem, was wir Kunſt im uneigentlichen Sinne nannten, wo nämlich die Kunſt an etwas anderem iſt, (wie z. B. die Kunſt in einer Geſchäftsrede), ſo kann im lezteren Falle der Zwekk ganz ohne dieſe erreicht werden, indem er keineswegs in der ſchönen Kunſt liegt, und die ſchöne Kunſt iſt hier nichts anderes, als ein ſolches für ſich heraustretendes Beiwerk. Denn ſondern wir hier in der Rede das Muſikaliſche oder das Mimiſche des Vortrags, ſo iſt dies beides ein Beiwerk für ſich, freilich auf gewiſſe Weiſe zuſammengehörig, aber es kann auch dies, was hier Beiwerk iſt, als ein ſelbſtſtändiges heraustreten. Das entſteht daraus, daß hier die freie Productivität nicht an ſich, ſondern nur im Gegenſaz gegen die gebundene Thätigkeit bei Einzelnem gedacht wird, was freilich in einer beſchränkten Denkungsart liegt; wo nun die gebundene Thätigkeit überwiegt, da ſieht man die Kunſt nur als ein für ſich heraustretendes Beiwerk zur gebundenen Thätigkeit an. Daraus erklärt ſich auch jene metaphyſiſche Anſicht, die das Wahre als das Element in der gebundenen Thätigkeit anſieht, die durch die Idee des Wiſſens beſtimmt iſt, das Gute als das

Element in der gebundenen Thätigkeit, die durch die Idee des Sittlichen bestimmt ist, und das Schöne lediglich als Beiwerk, was nur auf ungehörige Weise für sich heraustritt.

Dies führt uns auf eine andere allgemeine Betrachtung, die sich unmittelbar daraus entwikkelt. Denken wir uns nämlich, daß das, was in einem Kunstwerk von größerer Bedeutung nur als Beiwerk sein kann, als Kunstwerk unabhängig für sich heraustrete, so ist die Frage, ob dies in demselben Sinne ein Kunstwerk genannt werden könne, wie jenes? Gewiß wird jeder sagen, daß, so wie man ein solches Verhältniß erkannt hat, es nicht möglich ist, beide einander gleich zu stellen; denn wenn die Kunst ganz und gar in solchen Werken bestände, die wir als für sich herausgetretenes Beiwerk characterisirt haben, so wäre sie gar nicht dasselbe, und es würde uns dieser Zustand darauf führen, zu sagen, sie sei nur da, um an einem andern zu sein. Nun aber in welchem Verhältniß steht beides zu einander, das Beiwerk in einem größeren Werke und das als selbstständiges Kunstwerk hervorgetretene Beiwerk? Offenbar ist das leztere doch nur um des ersteren willen. So wie wir ausgehen von dem Begriff der freien Productivität, als dem Hervortreten dessen, was auch in unserer gebundenen Thätigkeit, wiewohl unter der Form der Receptivität wahrhaft innere Thätigkeit ist, und so die Kunst ihre eigentliche Bedeutung in dem geistigen Leben hat, so kann, wenn einmal einem einzelnen Resultate der freien Productivität dies Merkmal anhaftet, daß es nur an einem andern, mithin als Nebensache gedacht werden kann, es eigentlich nicht mehr gefaßt werden als ein zum unabhängigen Heraustreten Bestimmtes. Soll daher in der Kunst die Bedeutung solcher Kunstwerke, die wir nur als herausgetretene Beiwerke characterisiren können, näher bestimmt werden, so sind es zwar auch Kunstwerke, die wie jedes andere nach Maaßgabe ihrer Vollkommenheit einen absoluten Werth haben, aber doch können wir diese jenen nicht gleichstellen, da sie in dem Ganzen der Kunst nicht um ihrer

selbst, sondern um des Andern willen da sind. Dies ist nun auch der Begriff, den man mit dem verbindet, was man in der Kunst Studium nennt; und es führt zugleich auf die Unterscheidung zwischen eigentlichem Kunstwerk und Studien. Die lezteren können allerdings einzeln als Kunstwerk an und für sich betrachtet werden, sehen wir sie aber in der Gesammtthätigkeit des Künstlers, und betrachten sie dann als einzelne Werke desselben, so stellen wir ihn bedeutend herab, ungeachtet wir dem Werke an sich absoluten Werth zuschreiben. Hat ein Künstler nichts geleistet als nur Arabesken, wenn auch noch so vollkommen, so werden wir zweifeln, ob der eigentliche Kunstgeist in ihm sei; eben weil jenes darauf deutet, daß es nur an einem andern sein will. So läßt mancher Landschaften oder Figuren, die in seinem Gemälde Beiwerk sind, von einem andern anfertigen, der dies zu seiner Gattung gemacht hat, gäbe es aber einen Künstler, der sich nur dazu gebrauchen ließe, dergleichen auszufüllen, so würden wir ihn ebenso taxiren. Denn von dem Künstler fordern wir, daß seine freie Productivität in einem solchen Gebiete sich zeige, welchem, gegenüber der Art, wie diese geistige Function vorkommt in der gebundenen Thätigkeit, ein wesentlicher Inhalt zuzuschreiben ist, d. h. daß seine Thätigkeit eben eine Ergänzung und Vervielfältigung der Natur und eine wesentliche Modification der Formen des Seins darstelle. Dies aber wird man niemals sagen können von Kunstwerken, die nur herausgetretene Beiwerke sind; als Kunstwerk können sie vollkommen sein und einen absoluten Werth haben, als Thätigkeit des Künstlers aber betrachtet, bleiben sie immer nur von untergeordnetem Werthe. Wir wollen nicht den Dürerschen Arabesken, als Rändern zu Kunstwerken, einen absoluten Werth absprechen, allein hätte Dürer weiter nichts vollbracht als dies, so wäre er immer ein sehr untergeordneter Künstler. Es ist also hier überall die bestimmte Differenz gegeben, so daß nämlich ein großer Unterschied ist zwischen dem absoluten Werth eines Kunst-

werkes als ſolchem, und dem Werth deſſelben als Thätigkeit des Künſtlers, und es muß dieſe Differenz der Thätigkeit des Künſtlers geben zwiſchen Studium und Kunſtwerk, ſonſt kommt der Künſtler nicht dazu, daß ſein Werk den vollkommenen Kunſtwerth habe, wenn es nicht bei ſolchen untergeordneten Productionen ſeine Vorübung hat. Dies kann ſich jedoch ſehr weit ausdehnen, und es können Kunſtwerke vorkommen, welche man eben ſo gut als das eine wie als das andere anſehen kann, ſo daß dieſer Gegenſaz wieder verſchwindet. Solche Werke ſind aber in ihrer beſondern Beziehung nicht um eines andern willen überhaupt da, ſondern um eines andern willen innerhalb des Gebietes der Kunſt, und in jeder Kunſt wird es dergleichen Studien geben, die einen bedeutenden Theil der Maſſe ihrer Productionen ausmachen. In der Muſik iſt ein Kanon nichts anderes als ein contrapunktiſches Studium. An und für ſich hat ein ſolches Werk einen abſoluten Werth, aber es iſt auch zugleich etwas, was der Künſtler hervorbringen muß zur Uebung, weil die Regeln dieſes Verfahrens ſich darin am beſten ſichtbar machen. In der Poeſie iſt das Epigramm eine ſolche Gattung, ein jedes kann einen abſoluten Kunſtwerth haben, aber einer, der nichts hervorbringt als Epigramme, wird als Dichter nur auf ſehr untergeordneter Stufe daſtehen; für den wahren Dichter iſt das Epigramm nur Studium nicht blos für Verſification, ſondern auch für Combination, und wenngleich in größeren Dichtungen nichts vorkommen darf, was ſich als Epigramm herausſchneiden läßt, ſo wird man doch immer bei Dichterwerken auf ſolche Punkte kommen, wo man ſehen kann, was für Einfluß dies Studium auf ein größeres Werk gehabt hat an Stellen, wo ähnliche Spizen ſind als im Epigramm. Auch in der Malerei giebt es neben den allgemeinen auch noch Studien zum Behuf eines beſtimmten Werkes, die auch ihre Vollkommenheit haben können, ſo daß man, ohne die Geſchichte des Entſtehens zu kennen, es nicht als bloße Studien anſehen

würde; z. B. für historische Gemälde malen die Künstler oft bedeutende Köpfe besonders, die sich auf solche Weise als Portrait darstellen, bis man weiß, daß es Studien sind für dieses oder jenes Bild. Am wenigsten findet dies statt bei der Architectur; hier ist ein bestimmter Zusammenhang mit einem Theil des öffentlichen oder Privatlebens, und es kann hier freilich nichts gemacht werden ohne irgend eine besondere Bestimmung. So kann daher die Architectonik zwar gewisse Aufgaben als Studium behandeln, weil sie für sie zu gering sind, als daß sie dieselben selbstständig herausstellen würde, sie müssen aber doch noch vollkommen sein. Auf diesem Gebiet ist dies also das Minimum des Unterschiedes, der die Selbstständigkeit des Werkes betrifft.

Es giebt aber noch einen andern Unterschied, der mit dem vorigen nicht verwechselt werden darf, und der ebenfalls nicht in allen Gebieten gleich hervortritt, und dieses ist der Gegensaz zwischen Skizze und Kunstwerk im höheren Sinne des Wortes. Man könnte glauben, daß dieses nicht in die allgemeine Betrachtung gehöre, weil es besonders der bildenden Kunst und namentlich der Malerei zukommt, aber das Analogon findet sich in allen. Der Unterschied selbst beruht darauf, daß das innere Urbild des Künstlers von dem Moment an, wo es Conception ist, also auch der Entschluß hervortritt, es darzustellen, dennoch nur ein innerlich Werdendes ist, und nur erst allmälig zur Vollkommenheit gelangt, und es geschieht dies, wie schon gesagt, größtentheils in dem Zusammenhange mit der Ausführung selbst. Das innere Urbild des Künstlers selbst läßt sich also auf verschiedenen Punkten fixiren, wo es im Wesentlichen da ist, aber noch nicht in seiner Vollkommenheit, indem noch manches da ist, was erst bei der besondern Ausführung seine volle Bestimmtheit erhält. Wenn nun der Künstler sich ein solches Urbild auf einem solchen Punkte fixirt, wo weder das innere Urbild selbst seine Vollkommenheit in allen Theilen hat, noch

die Ausführung, ſo iſt dies eine Skizze *). Dergleichen giebt es ſehr viele, und oft ſo, daß nur die Kenner es bemerken, daß es eine Skizze iſt, beſonders in der Malerei. Wenn man ſich dies auf alle Künſte übertragen denkt, ſo hat es hier und da manche Schwierigkeit, doch iſt dieſer Punkt überall da, und überall von gewiſſer Bedeutung. Dieſes allmälige Werden des innern Urbildes iſt in dieſem Gebiet der freieſten Geiſtesthätigkeit, wie wir es überall finden in der Natur, nicht eine gleichmäßige Bewegung, ſondern eine Bewegung mit verſchiedenen Differenzpunkten, d. i. Entwikkelungsknoten, wo auf gewiſſen Punkten eine neue Stufe der Entwikkelung angeht. Solche ſind diejenigen, wo ſich das Werk als Skizze fixiren läßt, während andere Punkte noch in Unbeſtimmtheit liegen. Je mehr nun dieſe äußere Auffaſſung eines ſolchen Punktes in der Geneſis des Urbildes,

---

*) In dem urſprünglichen Heft ſpricht Schleiermacher, um die Skizze näher zu beſtimmen, vorher von dem Unterſchied zwiſchen Genialität und Virtuoſität, und zwar ſo: „Aus dem bemerkten Unterſchied der Hauptmomente — nämlich erzeugende Stimmung, geſtaltende Urbildung, darſtellende Ausführung — entſteht ein Gegenſaz in den Kunſtwerken. Die beiden erſten zuſammen ſind die Erfindung, und die Erfindungsgabe als Quantum iſt die Genialität. Die Fertigkeit in der Ausführung als Quantum iſt die Virtuoſität. Hieraus entſteht ein Gegenſaz in den Kunſtwerken. Wird nur die Erfindung hingeworfen ohne alle Virtuoſität mit bewußtem Uebergehen derſelben, ſo entſteht eine Skizze; ſie iſt kein vollſtändiges Kunſtwerk, ſondern Vorbereitung, und erwartet den Zeitpunkt der Ausführung. Wird nur Virtuoſität ausgeübt mit gewußtem und gewollten Mangel der Erfindung, ſo kann man eine ſolche Arbeit nicht ein ſelbſtſtändiges Kunſtwerk nennen, ſondern die Abſicht kann nur ſein, eine beſtimmte Virtuoſität zu üben zum Behuf einer künftigen Erfindung, und ſo entſteht ein Studium. Rein in der relativen Identität von Genialität und Virtuoſität iſt das Werk" (der Kunſt). In den Collegienheften vom Jahr 1825 dazu heißt es noch näher in Beziehung auf obigen Gegenſaz der Hauptmomente: Je mehr das Werk noch die Geſtalt der Skizze hat, deſto weniger iſt auf die darſtellende Ausführung Werth gelegt, es tritt in ihr nur das Verhältniß hervor zwiſchen der erzeugenden Stimmung und der geſtaltenden Urbildung, je mehr das Kunſtwerk und in ihm das Einzelne vollendet iſt, deſto mehr tritt die erzeugende Stimmung zurükk und das Verhältniß tritt hervor zwiſchen der geſtaltenden Urbildung und der darſtellenden Ausführung.

d. h. in den ersten Anfängen desselben liegt, desto unvollkommener ist die Skizze, je mehr aber nach dem Ende zu, desto vollkommener, so daß man sagen kann, es giebt einen gewissen Punkt, wo nur noch die lezte Hand fehlt. In der Poesie sind hier die meisten Schwierigkeiten; das innere Werden des Urbildes kann wohl gedacht werden, aber soll dies nun in einem bestimmten Punkt der Versification nach Außen gestellt werden, so scheint da eigentlich nichts mehr geändert werden zu können; der Maler kann freilich noch Vieles thun, aber soll der Dichter noch erst die lezte Hand an die Versification legen, so liegt darin, daß sie noch nicht fertig ist. Dennoch giebt es viele Productionen, die man nur als Skizzen ansehen kann; ob sich die Dichter desselben immer bewußt sind, das ist eine andere Frage, und fällt in die specielle Betrachtung.

Wir können die Betrachtung dieser Differenzen nicht schließen ohne noch auf eine dritte Differenz Rükksicht zu nehmen, und zwar auf die zwischen einem ganz freien und einem gelegentlichen Werke, was in der That einen sehr wichtigen und bedeutenden Unterschied ausmacht. Wir wollen diese Auseinandersezung an einen früheren Punkt anknüpfen. Als die Rede davon war, die Malerei in ihrem eigenthümlichen Wesen aufzufassen, wurde zugleich gesagt, daß eben diese Richtung der freien Productivität auf die Gestalt in ihrem Zusammenhange mit den Lichtverhältnissen eigentlich den Maler mache, und daß dies dasjenige sei, was sich in ihm immer produciren müsse, bis er auf Punkte der Gestaltung komme, die er als Urbilder festhalte. Diese innere Thätigkeit ist ganz unabhängig vom Gegenstande; fragt man jedoch, woher dem Künstler der Gegenstand komme, so giebt es sehr viele Fälle, wo dem Künstler der Gegenstand gegeben wird, und andere, wo er rein das Product seiner eigenen innern Thätigkeit ist; und dies müssen wir sehr unterscheiden. Gingen alle Werke ihrem Gegenstande nach aus der freien Thätigkeit hervor, und beschränkten sich überwiegend auf

Gegenſtände einer beſtimmten Art, ſo müßten wir eine beſtimmte Richtung zu dieſen Gegenſtänden hin in dem Künſtler voraus-ſetzen, während doch oft dieſe gegeben ſind. Betrachten wir z. B. die chriſtliche Malerei in der immer ſich erneuenden Production der Gegenſtände aus der heiligen Geſchichte, und wir wüßten von dem Künſtler nichts anderes, ſo könnten wir leicht ſchließen, daß die Beſtimmung dieſer Gegenſtände aus einem beſondern Grade religiöſer Geſinnung hervorgegangen ſei; wenn wir aber ſehen, daß derſelbe Künſtler auch heidniſch religiöſe Gegenſtände behandelt, ſo verſchwindet der Schluß. Fragen wir nun nach dem nähern Verhältniß des Künſtlers zu dem Gegenſtande ſeines Kunſtwerkes, ſo kommen wir zugleich auf den Unterſchied, wo der Gegenſtand aus ihm ſelbſt hervorgegangen, oder ihm gegeben iſt. Nehmen wir den lezten Fall, und dies iſt das, was ich durch den Ausdrukk eines Gelegenheitswerkes bezeichne, ſo iſt dies dem Künſtler als Ganzes nicht aus einem innern Moment hervorgegangen, obgleich er einen innern Moment abwartet, wo daſſelbe mit ſeiner innern Thätigkeit eins wird; allein gelingt ihm auch dieſes, ſo gilt doch immer daſſelbe, das Werk iſt nicht rein aus einem innern Momente hervorgegangen. Betrachten wir nun die Kunſtthätigkeit in ihrer geſchichtlichen Entwikkelung, und finden wir Perioden, wo durchaus Gegenſtände gewiſſer Art dominiren, und dann wieder ſolche, wo dies von andern Gegenſtänden gilt, ſo werden hier ſchwerlich die Differenzen ausſchließlich in dem Künſtler zu ſuchen ſein, ſondern der Unterſchied davon liegt in dem differenten Zuſtande des Geſammtlebens, welches dem Künſtler zu verſchiedenen Zeiten verſchiedene Gegenſtände giebt. Vergleicht man die religiöſe Periode und die des franzöſiſchen Geſchmakks, ſo zeigt ſich darin ein ganz verſchiedener Character, aber es würde unrecht ſein, ihn in dem Künſtler ſelbſt zu ſuchen, ſondern es liegt dies in dem Geſammtleben. Dies zeigt ſich beſonders in den Kunſtwerken, welche dem Künſtler gegeben ſind, was man freilich nicht allen

anſieht. Es giebt in allen Künſten Werke von dem größten Character, die nur Gelegenheitswerke ſind; aber ebenſo findet ſich auch eine große Maſſe von kleinen Productionen, die auch nur ſolche Gelegenheitswerke ſind. Die Dignität des Kunſtwerkes hat alſo mit dieſem Unterſchied gar nichts zu ſchaffen, es werden dieſelben Forderungen an das Gelegenheitswerk gemacht, und es kann dieſelbe Vollkommenheit haben. Ein heiliges Gemälde, ob dem Künſtler aufgegeben oder rein aus ihm, darf ſich gar nicht unterſcheiden. Daſſelbe gilt von dem Drama. Das alte Drama war an feſtliche Zeiten gebunden, und es war dabei Concurrenz eröffnet, ſo iſt es auch Gelegenheitswerk, und ſomit zugleich Darſtellung dieſer beſtimmten Zeit, und dieſes Concurrenzverhältniß hat es hervorgerufen. In ſpätern Zeiten gaben die Akademien die Kunſtwerke auf, Gegenſtand und Gattung, und da fordert man, daß es ein vollſtändiges Kunſtwerk ſei. Aber daraus folgt auch ſchon, daß wenn man denſelben Unterſchied in kleinen Productionen ſieht, man nicht deshalb ſagen kann, deshalb, weil es ein Gelegenheitswerk oder Gedicht ſei, müſſe man nicht viel Anſprüche machen, im Gegentheil ſoll es zugleich einen abſoluten Kunſtwerth haben. Betrachten wir dieſe Geneſis der Kunſtwerke näher, ſo ſchließt ſich auch das Verhältniß auf, wie der Künſtler als Einzelner ſteht zu dem ganzen gemeinſamen Leben, worin ſeine Kunſtthätigkeit verſirt. Wir müſſen hier verſchiedene Fälle unterſcheiden. Derjenige, der am meiſten entfernt liegt von dieſer Thätigkeit, iſt der, wenn ihm der Gegenſtand aufgegeben wird in einer beſtimmten Beziehung, dann iſt auch in der Regel ein Moment gegeben, in den ſich die Productivität des Künſtlers ganz hinein verſezen ſoll, dabei muß er ſeine ganze Geneſis in einer gewiſſen Zeit vollbringen, und es kommen überhaupt äußere Impulſe dazu vom erſten Anfange bis zum lezten Ende. Fragt man hier, ob nicht der Künſtler dadurch auf einem ganz untergeordneten Standpunkte ſtehe, daß er in die Gedanken eines Andern eingeht, der doch weniger davon verſteht, indem er ſo

eigentlich dieſen producirt, nicht ſich ſelbſt, — ſo kann man es in der That auf dieſe Spize treiben. Kommt z. B. jemand zu einem Dichter, um dieſem ein Gedicht für einen beſondern Fall zu übertragen, mit einem beſtimmten Versmaaße, von beſtimmtem Umfange, und in dem gewiſſe Punkte nothwendig vorkommen ſollen, ſo iſt es ganz als ob der andere den Entwurf machte. Daſſelbe gilt in der Malerei, Sculptur und Muſik. Oft muß ein Componiſt, wenn etwas in beſtimmter Geſellſchaft aufgeführt werden ſoll, die beſondern Kräfte der Aufführenden berükſichtigen und ſich nach ihnen richten. Dadurch erniedrigt ſich der Künſtler aber nicht; wenn dagegen ihm etwas gegeben iſt, was er in Widerſpruch findet mit ſeiner eigenen Kunſtthätigkeit, und er läßt ſich dies gefallen, dann ſteigt er von ſeiner Würde herunter, indem er blos der mechaniſche Arbeiter des andern wird.

Jedoch ſelbſt wo der Künſtler mit Bewahrung der eigenen Freiheit von etwas anderweitig Gegebenem ausgeht, iſt noch zu unterſcheiden. Elemente aus verſchiedenen Zeiten zuſammenzuſtellen, iſt geſchmaklos, und wenn z. B. ein Maler gegenwärtig in ſeinen Bildern Perſonen aus verſchiedenen Zeiten zuſammenbrächte, wie wir dies auf alten Bildern wohl finden, ſo würde man dies nur als Nachahmung früherer Productionen entſchuldigen; allein früher fand dies gar keinen Anſtoß. Warum aber das bei den damaligen Künſtlern keinen Anſtoß gab, was jezt Anſtoß giebt, davon liegt der Grund offenbar nur in dem Einfluß des Geſammtlebens auf die künſtleriſche Praxis ſelbſt. Darin aber, daß das, was im gemeinſamen Leben gilt, einen Einfluß auf die Compoſition hat, liegt auch ſchon etwas von dem Character eines Gelegenheitswerkes; aus dem reinen Intereſſe ein Kunſtwerk zu produciren würde eine ſolche Zuſammenſtellung niemals hervorgegangen ſein, wie man damals verlangte; daß z. B. der Künſtler frühere Perſonen des neuen Teſtaments und ſpätere Heilige zuſammenſtellen konnte, dies war ein allgemein Gegebenes aus dem Character des Gemeinweſens der damaligen Zeit, welches

zugleich die allgemeine Darstellung der Frömmigkeit verlangte, wie sie durch das ganze christliche Leben hindurchging; daß dieses jezt nicht mehr so ist, ist aber nicht etwa blos eine Veränderung des Geschmakks, sondern der Ueberzeugung überhaupt; frei von dem Künstler dagegen könnte so etwas nur ausgeführt werden unter der Voraussezung, daß es etwas allgemeines wäre. — Wenn nun ein Kunstwerk zum Gelegenheitswerk wird, indem es außerhalb dem Lebenskreise des Künstlers gelegen sich auf einen andern bezieht, wie verhält es sich dann, wenn es sich auf den eigenen Lebenskreis des Künstlers bezieht? Hier ist doch auch ein solcher Einfluß der gebundenen Thätigkeit, und da kann das keinen Unterschied machen, ob der Einfluß von der eigenen Subjectivität des Künstlers ausgeht oder von einem andern. Daraus folgt, daß wenn ein Künstler sich einmal einem solchen Impulse hingiebt, er nun auch ebenso ergriffen wird von der fremden Composition wie von der eigenen, und somit steigert sich auch der Anspruch an das Gelegenheitswerk, und es hört auf, daß man sagen kann, der Künstler habe sich einem Andern hingegeben.

Auf der entgegengesezten Seite entsteht hier die Frage, wenn der Künstler von etwas bestimmt ward, was sich nicht geltend machte von der Kunstthätigkeit aus, sondern vom wirklichen Leben her, wie verhält es sich dann, wenn der Künstler Compositionen macht, die mit dem, was im gemeinsamen Leben gilt, nicht im Zusammenhange stehen? Diese Voraussezung zerfällt in zwei verschiedene Fälle; entweder er kann auf eine so eigenthümliche Weise componiren, daß man nicht wahrnehmen kann, wie er eine Veranlassung zu dieser Bestimmtheit gefunden hat in dem, was im öffentlichen Leben gilt, oder er kann auch so componiren, daß seine Composition im Widerspruche steht mit dem, was im öffentlichen Leben gilt, und es ist dann weiter die Frage, was für eine verschiedene Stellung der Kunst zu dem Gesammtleben daraus hervorgeht.

Es muß hierbei eine allgemeine ethiſche Betrachtung vorangeſtellt werden. Ueberall findet nämlich ein zweifaches Verhältniß ſtatt zwiſchen dem Einzelnen und dem Geſammtleben. Das erſte iſt dieſes, daß der Einzelne unter das Geſammtleben gefaßt, und von dem νόμος deſſelben gehalten wird. Je mehr dies der Fall iſt, deſto mehr gehört er der Maſſe an, weil er weniger perſönliche Eigenthümlichkeit hat; ſeine Bewegungen ſind nicht nur beſtimmt von den allgemeinen Lebensbewegungen, ſondern er wird von ihnen auch fortgeriſſen, und die Impulſe kommen immer von daher. Das umgekehrte Verhältniß iſt dieſes, daß der Einzelne auch einen Impuls ausübt auf das Geſammtleben; und es dies eben ſo nothwendig, denn ſonſt könnten gar keine Veränderungen im Geſammtleben entſtehen. Wenden wir dies auf den Künſtler an, und verfolgen ihn durch ſeine ganze Productivität, und gelangen ſo zu dem Reſultat, daß alle ſeine Werke gelegentliche ſind, in ſofern ſie ihren Impuls und ihre nähere Beſtimmung haben vom Geſammtleben aus, ſo hängt damit auch zuſammen, daß er weniger aus ſich ſelbſt als aus äußerer Veranlaſſung producirt. Wir werden ihm die Kunſt nicht abſprechen, aber er iſt ein Künſtler, der in ſeiner Lebenseinheit betrachtet doch der Maſſe angehört, und daher haftet dieſer Character auch ſeinen übrigen Handlungen wie dem Kunſtwerke an. Denken wir weiter den Künſtler aus ſich ſelbſt herausproducirend, ſo daß man immer in der Geſammtheit ſeiner Productionen ſeine perſönliche Eigenthümlichkeit herausfindet, aber dieſe iſt nur im Einklange mit dem herrſchenden Geſchmakk, ſo iſt ſein poſitiver Einfluß auf die Geſammtheit gleich Null, und etwas neues in der Kunſt geht nicht von ihm aus, wenn auch ſeine Productionen aus ihm ſelbſt und ihm eigen ſind; denn er ſteht ganz unter dem Einfluß der Geſammtheit; und ſo iſt dies zwar eine zweite Stufe, wo die freie Productivität ſtärker hervortritt, aber auch dieſe ſteht unter dem Einfluß des Gemeingeltenden. Nur die Fälle dagegen, wo wir eine Productivität ſehen, die ſich

nicht aus dem Gemeingeltenden erklären läßt, bezeichnen eine neue Richtung, und das Hervortreten einer Eigenthümlichkeit, die nicht ganz aus dem herrschenden Geschmack hervorgeht, ist der Anfang dieser Richtung; und so läßt sich eine ganze Reihe von Entwikkelungen durchführen, weil hier eine bedeutende Mannigfaltigkeit von Fällen stattfindet, und je mehr darin das bisher Herrschende aufhört, desto mehr macht sich ein Neues darin geltend. Wir können uns auch den Fall denken, daß in vielen eine solche Abweichung ist von dem Herrschenden, aber es ist unter ihnen keine Uebereinstimmung; dies ist ein Zeichen davon, daß das Verhältniß der Kunst zu dem Gesammtleben in seinem ganzen Umfange betrachtet als Null anzusehen ist; denn wenn das Bisherige keine Gewalt über einzelne Erscheinungen in ihrer Zersplitterung hat, so hat es überhaupt keine Gewalt mehr, und die Kunst verliert ihren öffentlichen Character. Ein Beispiel wird dies deutlich machen. Die erste Periode der modernen Malerei war überwiegend eine religiöse, also eigentlich eine populäre; daneben jedoch existirte freilich auch eine solche Richtung, daß Gegenstände aus dem Alterthum producirt wurden, und dies hing zusammen mit der neuen Richtung der Rükkehr auf die Wissenschaft des Alterthums. Aber nun verfiel das religiöse größtentheils, indem es auch in denjenigen Regionen verschwand, die eine Empfänglichkeit und Antheil an der Kunst hatten. Dafür entstand jezt ein anderes, was sich aber nur konnte bei Einzelnen und im Privatleben geltend machen; und dies ist vorzüglich der Character der französischen Kunst, die auf dem religiösen Gebiet nur etwas anderes war durch ihren eigenthümlichen Character der Ausführung, aber die sich neue Gegenstände für die Malerei machte, ein ganz willkührliches allegorisches Gebiet in Beziehung auf Begebenheiten, die auch nur Interesse hatten für gewisse Kreise, und eine Anwendung des Mythologischen, die aber ganz aus der Anwendung des Alterthums herausging. Dies war ein Zeichen vom Verfall der Oeffentlichkeit der Kunst, ohne

daß daraus ein wahres Kunstleben entstanden wäre; denn es ging nie in das öffentliche Leben über, und die Malerei blieb nur Decoration für die höheren Stände; dies ist der Kunstcharacter des Zeitalters Ludwig des vierzehnten; hier verfiel das öffentliche religiöse Leben, und somit die Kunst auch. — Es läßt sich aber auch ein anderer Fall denken, wo allerdings das vom Herrschenden Abweichende einen Zusammenhang unter sich hat und Geltung gewinnt, jedoch wenn man es vergleicht mit dem früher Herrschenden, so zeigt sich mehr ein Verfall der Kunst, als eine neue Gestaltung derselben. Im Großen betrachtet läßt sich dies nicht als etwas Eigenes darstellen, und ein solcher Verfall kann nicht als eine besondere Periode gelten, sondern bei genauer Betrachtung wird man finden, daß es immer zusammenhängt mit Unvollkommenheiten in der Kunst; was früher von dem dominirenden Andern zurükgedrängt war, tritt bei einem Punkt ein, wo der Zusammenhang der Kunst mit dem Oeffentlichen aufhört, und somit auch die Vollkommenheit, so bleibt nun das früher an dem Besten haftende Unvollkommene ohne zurükgedrängt zu werden und wird herrschend, in sofern noch ein äußeres Interesse an der Kunst übrig bleibt. Dies ist ungefähr dasjenige, was wir in der Geschichte der Poesie unsres Vaterlandes finden, wenn wir die Meistersänger vergleichen mit den Minnesängern, die Unvollkommenheit, welche diesen anhaftete, d. h. die Art, wie der productive Inhalt unter der Gewalt der äußern Form stand, consolidirte sich unter jenen, und trat als Mangel von Herrschaft über die Sprache hervor. Wäre nicht ein äußeres Interesse gewesen, ein Verlangen, die Sprache in poetischer Form, in Sylbenmaaß und Reimen fortdauern zu sehen, so hätte die poetische Productivität aufgehört, statt sich lange so zu erhalten; aber dies war freilich keine neue Form, sondern nur eine Ausartung, die da zusammenhing mit einem Abnehmen der Lebendigkeit auf der andern Seite. Auch hier gingen einzelne voran, und übten Einfluß auf einen solchen

Verfall. — Nun iſt aber auch noch das Entgegengeſezte zu betrachten, nämlich der Anfang einer wirklich neuen Richtung, eines neuen Lebens in irgend einem Kunſtgebiete. Iſt dergleichen möglich in einer Zeit, wo es noch eine kräftige Kunſtproduction giebt, die noch unter dem Einfluß des herrſchenden Typus des Geſammtlebens ſteht? Daß da etwas Neues hervor komme, hat eine große Unwahrſcheinlichkeit für ſich, und wenn man es behauptet, ſo liegt gewöhnlich ein Verkennen des vorigen Zuſtandes zu Grunde. Der frühere Character muß immer erſt auf Null gebracht werden, oder dem nahe, ehe ſich ein Neues entwikkeln kann; denn das andere wird nur, wenn ein ſolcher Gegenſaz ſtattfindet, wo das eine nicht mehr, und das andere noch nicht herrſchend da iſt; und ſo kann das Neue doch immer nicht eher eintreten und herrſchen, als bis das Frühere ſeine Kraft ſchon verloren hat. Sehen wir z. B. auf die Geſchichte unſerer Poeſie, ſo war in der Geſtaltung, die ſie um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte, eine Art Zwiſchenperiode zwiſchen dieſen Productionen und den lezten der Meiſterſänger. Es gab da allerdings auch Poeſie, die zum Theil ſehr trefflich war, wenngleich an Unbeholfenheit der Form leidend, ſowohl auf dem Gebiet der religiöſen als auf dem der politiſchen Darſtellung, aber es war der Nationalzuſtand ein ſolcher, daß dies doch nicht zur eigentlichen Geltung kam. Dieſer Zuſtand folgte eigentlich ſchon auf einen Verfall, wo Kunſtthätigkeit vereinzelt war, und das Neue war nun nichts anderes als Nachbildung des Franzöſiſchen, wie dies überhaupt vorherrſchender Character der Zeit war; denn es ging dieſe Nachbildung von Oben bis in die mittleren Klaſſen der Geſellſchaft, und es trat eine Korruption der Sprache hervor auf allen Gebieten der ſchriftlichen Production und auch im gemeinſamen Leben, weil es der Nationalität entbehrte. Dieſe Nachahmung kann man jedoch nicht eigentlich eine Periode des deutſchen Kunſtlebens nennen, ſondern es war die Art, wie ſich der Verfall, der durch alle Lebensmomente hindurchging, auch in

den dichterischen Productionen zeigte. Daher kann man auch nicht sagen, daß, wenn nachher eine andere mehr eigenthümliche Richtung sich bildete, diese als ein Gegensaz entstand; denn diese Nachbildung hatte keine Wurzel im öffentlichen Leben, sie konnte eher als Null oder Minus gelten im öffentlichen Leben, statt etwas Positives zu sein, und in das Volk ging sie eigentlich gar nicht ein.

Wenn wir so die Kunst in ihren Veränderungen verfolgen, und nach der Entstehung einer solchen Veränderung fragen, so ist offenbar, daß sie nicht sogleich in das ganze Kunstgebiet, wie es ein nationales ist, eingreifen und gleichzeitig geschehen kann; einige werden immer die ersten sein und andere ihnen nachfolgen. Dies Verhältniß jedoch braucht gar nicht das eines Originals und eines Nachahmers zu sein, lezteres würde nur dann der Fall sein, wenn nicht dieselbe Richtung der Productivität lebendig erzeugt würde, ohne ein klares Bewußtsein von der Differenz zwischen dieser neuen Richtung und der alten, sondern die Richtung ist in diesen wie jenen, und jene gehen nur der Zeit nach voran, und das Erscheinen eines neuen Kunsttypus muß so in der Menge vorbereitet sein, daß es nur die in den andern liegenden Keime zuerst herausstellt. Verfolgen wir dieses Verhältniß noch weiter ins Einzelne, und denken wir uns einen solchen, gleichviel, ob erst entstandenen oder schon im Leben begriffenen Kunsttypus in seinem ganzen Umfange, so kann es gleichzeitig oder nach einander wieder untergeordnete Mannigfaltigkeiten geben, die sich bestimmt von einander unterscheiden. Mit diesen wird es ebenso gehen, wie mit den andern; es wird irgendwo der Anfang sein, und aus diesem sich dann andres entwikkeln. Dann wird dieses Untergeordnete dasjenige sein, was man unter dem Begriff einer Schule versteht. Wenn wir z. B. an die Wiederentstehung der Malerei denken, und uns hier die italienische herausnehmen, so ist dies eine solche neue Periode, aber in derselben finden wir gleichzeitig mannigfaltige Modificationen,

die man unter dem Namen verſchiedener Schulen begreift; dieſe jedoch ſind unter ſich nicht ſo verſchieden, als etwa die italieniſche Malerei zu Ende des 15ten und Anfang des 16ten Jahrhunderts von der byzantiniſchen. Ebenſo finden wir auch bei der Erneuerung der Poeſie in Deutſchland einen gemeinſamen Typus, der anfangend unter der Form der Nachbildung des Antiken und Franzöſiſchen, ſich immer mehr und mehr zur Eigenthümlichkeit geſteigert hat. Wir unterſcheiden da gleich vom Anfange an zwei verſchiedene Schulen, die ſchweizeriſche und ſächſiſche, faſt analog den beiden Zweigen der Sprachbildung; beide nur Modificationen deſſelben Typus, der wieder als ein eigenthümlicher von dem früheren abweicht, und ſo kann man in der ſächſiſchen Schule wieder unterſcheiden, die eine Richtung mehr auf das Franzöſiſche hingewandt, die andere mehr auf das Antike. Auch in der Schule giebt es Vorgänger und Nachfolger, nicht nothwendig iſt aber der erſte der vorzüglichſte. Es iſt dies natürlich und läßt ſich auch in vielen Fällen nachweiſen, daß die Vollkommenheit nicht am Anfange war, ſondern daß ſie ſich allmälig herausbildete, und daß die ſpätern das Verdienſt haben über die erſtern, wenn auch nur in untergeordneter Vollkommenheit, hinaus zu gehen. Wenn aber dieſes Verhältniß ſich allmälig ſo geſtaltet, daß eine Reihe von ſolchen folgt, die durchaus nur Nachahmer ſind, ſo iſt dies ein ſicheres Zeichen, daß die Lebenskraft dieſes beſondern Kunſttypus ſich erſchöpft, und das iſt die periodiſche Natur, die wir überall in dieſer untergeordneten Form der geiſtigen Thätigkeit finden. Wenn wir ſo den Begriff der Schule feſthalten, ſo iſt hier im Kunſtgebiet ein bedeutender Unterſchied gegen denjenigen der Wiſſenſchaften. In den philoſophiſchen Schulen iſt gewöhnlich der Urheber der Meiſter, und ſein Typus dominirt über die perſönliche Eigenthümlichkeit des Nachfolgers, oder die Schüler geben nicht mehr lebendige Productionen, ſondern behandeln nur das Gegebene, und es handelt ſich nur um die äußere Form. So iſt es ſehr bald der platoniſchen und

ariſtoteliſchen Schule ergangen, und wo man den Begriff mit Sicherheit fixiren kann, findet es ſich ebenſo. In der Kunſt dagegen iſt dies ein anderes, da finden wir ſehr häufig, daß der erſte nur unvollkommen den Typus ins Leben brachte, aber hier iſt auch die Einheit des Begriffs der Schule weit ſchwerer zu beſtimmen, weil man denſelben oft nach einer gewiſſen Lokalität näher feſtſtellt, als daß derſelbe Typus ſich durch alle Künſtler hindurch zöge.

Das Auseinandergeſezte leitet uns noch zu einer andern Betrachtung. Schon wenn wir auf den relativen Gegenſaz wieder zurükkommen zwiſchen urſprünglichen und gelegentlichen Werken, ſo führt uns die Art, wie dieſer Gegenſaz ſich wieder ausgleicht, darauf, daß wir ſagen müſſen, wenn die freie Productivität der Einzelnen, wie ſie in der perſönlichen Eigenthümlichkeit des Geiſtes ihre Beſtimmtheit hat, und dieſe in allen ihren Aeußerungen ausſpricht, etwas werden ſoll, was ſich fixirt, und eine geſchichtliche Bedeutung erhält, ſo muß zugleich der nationale Typus ebenſo darin enthalten ſein, wie ſich die perſönliche Eigenthümlichkeit darin ausſpricht. Denn dadurch iſt bedingt ſowohl die Empfänglichkeit der Maſſe für die Kunſteindrükke, als auch die Möglichkeit, daß der Einzelne andere zu analogen Kunſtthätigkeiten begeiſtere; denn vermöge der rein perſönlichen Eigenthümlichkeit kann er das nicht, weil dieſe ein rein Unübertragbares iſt, ſondern nur durch den Nationaltypus, der ihm und andern gemein iſt. Hieraus ergiebt ſich, daß alle im hiſtoriſchen Sinne bedeutende Kunſtthätigkeit eine nationale ſein muß. Es iſt jedoch die Frage, ob dies wirklich etwas Allgemeines iſt, ſo daß man ihm den Saz gegenüber ſtellen kann, wenn ein Kunſtwerk nicht ein Ausdruk des nationalen Lebens iſt, ſo kann es auch keinen hiſtoriſchen Werth haben. Wollen wir den lezten Saz fixiren, ſo würden wir auf Folgerungen kommen, die wir nicht anerkennen können. Es läßt ſich z. B. nicht ſagen, daß ſich in der neueren deutſchen Poeſie vom Anfange an der nationale

Typus ausgebildet habe, vielmehr war das Urſprüngliche eine Nachbildung, und wollte man auch dieſe Anfänge für verwerflich finden, ſo würde ſich doch ein ſo genauer Zuſammenhang nachweiſen laſſen zwiſchen dieſem Anfange und dem Folgenden, daß man keine Grenze ziehen könnte, die Sache aus einem allgemeinen Geſichtspunkt zu faſſen. Betrachten wir die ganze moderne Kultur, ſo finden wir ſie auf die Kultur der klaſſiſchen Völker auf eine ſehr tiefe Weiſe gebaut, darin hat ſie ihre Wurzeln, daraus hat ſie ſich ernährt, und es läßt ſich nicht ſagen, daß ſie, obgleich wir ſie jezt als etwas Eigenthümliches erkennen, ſich würde ſo geſtaltet haben, wenn der Anfang nicht ſo geweſen wäre. Soll nun das in der Kunſt nur bleibenden Werth haben, was ein nationales iſt, ſo iſt hier der Anfang nicht national geweſen, und doch iſt auch der Fortgang etwas ſo ſtetiges, daß man hier keine Grenze machen kann. Ja der Einfluß ging bis zur Miſchung der Sprache, und wollte man deshalb unſerer Sprache alle fremden Federn ausrupfen, ſo würde ſie ſehr kahl werden, und man würde mit derſelben in keinem Gebiete ausreichen. Man ſagt freilich, daß die griechiſche und lateiniſche Sprache doch ſo ähnlich ſei, daß da keine Differenz im Bewußtſein von dem ſei, was man von ihnen gebrauche, zumal es auf ein urſprüngliches zurükgeführt werden könne; allein über eine urſprünglich gemeinſame Abſtammung der deutſchen, griechiſchen und lateiniſchen Sprache z. B. aus dem Sanskrit, oder wo ſonſt her, iſt auch kein Bewußtſein in uns, ſondern nur, daß jene zwei uns fremd ſind. Was deutſche Kunſt wäre ohne jene griechiſche und lateiniſche, kann man gar nicht angeben, ſo früh ſind ſie in unſere Entwikkelung eingedrungen. — Allein die Sache iſt auch von einem andern Punkt aus zu faſſen. Wenn jezt unter uns poetiſche Werke zum Vorſchein kämen, die ſich auf eben ſolche Weiſe und in eben demſelben Maaße anſchlöſſen an das Aelteſte, was wir von deutſcher Poeſie kennen, ſo würde das eben ſo beſtimmt als Nachahmung erſcheinen, und als etwas

unserem ganzen Standpunkte fremdes, wie jene ersten Kunstwerke, die sich an das Antike anschlossen; weil ein eben so bestimmter Abschnitt ist zwischen jener Zeit und der gegenwärtigen, wie zwischen unserem nationalen Typus und dem antiken; und so hat offenbar zwar jenes Princip seine Wahrheit, aber nur innerhalb der gehörigen Schranken, nicht außerhalb derselben. Sehen wir dies nun wieder aus einem größeren Gesichtspunkte an, so lassen sich in der geschichtlichen Entwikkelung aller Völker zwei Perioden unterscheiden, die eine der reinen Abgeschlossenheit in sich, die andere der Empfänglichkeit für das Fremde und des Lebens mit demselben. Schwerlich läßt sich behaupten, daß die erstere die Zeit der vollkommensten Entwikkelung der geistigen Functionen sei, vielmehr ist es die leztere. In dem Antiken hat die Berührung mit den asiatischen Völkern und ebenso mit der ägyptischen Kultur einen entschiedenen Einfluß auf die Entwikkelung des hellenischen Geistes gehabt, aber die größten Productionen fangen erst da an, wo der Sinn für andere Eigenthümlichkeiten des menschlichen Lebens sich in einem gewissen Umfange entwikkelt hatte. Es läßt sich nicht denken, daß dieses Element gegenseitiger Berührung blos sollte ein theoretisches sein, indem das Fremde nur einginge in die Form der Vorstellung und Beobachtung, sondern, wenn jener Einfluß bestehen soll, so muß es auch eingehen in die Form des Wohlgefallens, so daß nämlich die Wahrnehmung des Fremdartigen auch das Wohlgefallen erregt, und dies ist auch nicht anders möglich; denn wenn wir zurükksehen auf das menschliche Gattungsbewußtsein, ohne welches es keinen menschlichen Geist gäbe, und dieses in seiner Subjectivität erfassen, so wird, indem der menschliche sich in der andern Form wieder erkennt, dieses Wiedererkennen zum Bewußtsein einer Lebenserhöhung, und dies kann nichts anderes, als der Gegenstand eines besondern Wohlgefalles sein. Daher ist es für die Entwikkelung des menschlichen Geistes in jedem nationalen Typus, der eine bestimmte Modalität innerhalb seiner Beschränkt-

heit hat, nothwendig, daß die Kenntniß des Fremden und das Wohlgefallen an demſelben ſich befeſtige; dies kann aber nicht geſchehen ohne eine gewiſſe, wenn auch nur ſcheinbare Verringerung der Nationalität als etwas Ausſchließlichen; ſcheinbar, weil das Ausſchließliche nicht das Weſen des Nationalen iſt. So lange dieſes nicht von dem Nationalen berührt wird, iſt dieſer Unterſchied noch nicht; wird es dagegen von ihm berührt, bevor die Empfänglichkeit dafür da iſt, ſo wird es ausgeſchloſſen, und ſezt ſich dies feſt, ſo kann die höhere Entwikkelung nicht eintreten. So iſt dieſes Aufnehmen und mit Wohlgefallen Aufnehmen des Fremden eine weſentliche Bedingung der Fortentwikkelung. Auf dem freien Gebiet der Kunſt gilt dies nun auf eine überwiegende Weiſe, daß das Wohlgefallen die analoge Thätigkeit hervorruft, weil die Productivität frei iſt; auf andern Gebieten dagegen iſt dies gar nicht ſo, ſondern vielmehr umgekehrt, wenn ſich hier das Wohlgefallen bis zu ſolchem Grade ſteigert, ſo ſezt dies einen krankhaften Zuſtand voraus. Wenn z. B. unſere Jugend ſich mit dem Alterthum beſchäftigt, und die klaſſiſche Welt kennen lernt, ſo entſteht bei allen, die einer geiſtigen Empfänglichkeit fähig ſind, ein Wohlgefallen an der politiſchen Form der Alten; aber dieſes Wohlgefallen gehört einem Lebensalter an, wo man noch nicht auf dieſem Gebiete thätig iſt, und wir ſehen es als krankhaften Zuſtand an, wenn ſich eine Thätigkeit daraus entwikkelt. Aber in der Kunſt iſt dies eine andere Sache, weil die andern Thätigkeiten gebunden, dieſe aber frei iſt, und es läßt ſich hier kein Wohlgefallen denken, ohne einen Einfluß auf die Productivität ſelbſt zu äußern. In dieſer Hinſicht ſind freilich die neueren Völker bedeutend von einander verſchieden, und man hat ſchon lange den deutſchen die meiſte Empfänglichkeit für das Fremde beigelegt, weil ſie weniger Einheit der Lebenskraft in ſich ſelbſt hätten, wie man ſagte; aber gewiß kann man dies nicht allein aus jener Unvollkommenheit ableiten. Dies zeigt ſich auch daraus; wenn man die neueſte Zeit betrachtet, ſo hat ſich, freilich

weit ſpäter, in den benachbarten Völkern auch eine Empfänglichkeit für das Deutſche entwikkelt, welches ſchon jezt anfängt, bedeutenden Einfluß zu haben, ſo daß dieſes neue Element bei ihnen auch eintritt, wiewohl nur ſpäter als bei uns. Allein ihre Productivität in der früheren Zeit hat ſich durch jenen blos nationalen Typus in ein Erſtarren in dieſer Form feſtgeſtellt, was nun durch das Hinzutreten dieſes Fremden verſchwindet. So dürfen wir in der Entwikkelung der Kunſt dieſes Aneignen des Fremden, was analoge Productionen hervorruft, auch keineswegs zu niedrig ſtellen, ſondern nur die bloße Nachbildung hat keinen Werth, im Ganzen dagegen iſt es immer ein neues Element, aus welchem neue Lebensentwikkelungen hervorgehen. Die romaniſche und engliſche Kunſtthätigkeit haben ſo Einfluß auf uns gehabt, und von dem, was ſo in uns Neues wurde, gingen ebenfalls Einwirkungen wieder auf jene ſelbſt aus, und werden daſelbſt wieder neue Entwikkelungen bilden, wenn ſie das Deutſche und den deutſchen Geiſt lebendig in ſich aufgenommen haben.

In dem bisher Geſagten ſcheint ein Widerſpruch zu liegen. Wir haben früher die Productionen, die von dem einzelnen Bewußtſein ausgehen, als geringer wie diejenigen angeſehen, denen das Geſammtbewußtſein als Moment des geiſtigen Lebens zu Grunde liegt, und doch haben wir jezt diejenigen höher geſtellt, die zugleich durch das Fremde modificirt werden, und ſo geht doch dies wieder zunächſt nur auf den Einzelnen, denn auf dieſen macht doch das Fremde zuerſt einen Eindrukk; allein es kommt auch zugleich darauf an, daß auch das Fremde bei den Uebrigen Eingang findet, ſo daß jener dann nur der erſte war, der dieſen Einfluß ausſprach. Daher fragt es ſich, wie ſich das rein Nationale und das durch fremden Einfluß modificirte überhaupt zu einander verhalte, denn daß das leztere nicht immer eine Verringerung oder Korruption von jenem ſei, ergiebt ſich ſchon aus dem zulezt geſchichtlich Angedeuteten. Nehmen wir aber den geſchichtlichen Maaßſtab noch allgemeiner, ſo werden

wir ſagen müſſen, das rein abgeſchloſſene Nationalleben iſt nur in einem Zuſtande des Getrenntſeins der Völker vorhanden, d. h. in einem ſolchen, in welchem das Gattungsbewußtſein noch gar keine Realität gewonnen hat, ſondern alles Fremde zu etwas relativ Feindlichem wird, und nur mit dieſem Abſtoßen zuſammen, und gar nicht mit dem erwachten Gattungsbewußtſein läßt ſich eine abgeſchloſſene Nationalität denken. Da nun dies keineswegs eine Vollkommenheit des menſchlichen Seins iſt, ſo kann auch der Ausdrukk davon nicht die Vollkommenheit der Kunſt ſein. Es läßt ſich hier auch eine Zwiſchenſtufe denken, eine Beharrlichkeit des nationalen Typus in ſeiner Identität, wie ſie von Anfang an war, mit einer Anerkennung für das Fremde, ohne daß es einen Einfluß hätte auf die Productivität; und es wäre dann das Gattungsbewußtſein auf dem Kunſtgebiete da, aber ein nationaler Typus bliebe ungefährdet. Allein wenn wir die Geſchichte im Großen betrachten, ſo iſt dieſe Mittelſtufe immer nur ein Uebergang, aber kein bleibender Zuſtand. Ihrer Volksthümlichkeit nach unterſcheiden ſich ferner die Völker in ſolche, die einen kurzen Lebenslauf haben, ſo daß ſie immer nur fortbeſtehen in einem Zuſtande der Getheiltheit in kleinere Maſſen, und innerhalb der Formen ihres Daſeins der großen organiſchen Verbindungen des Lebens unfähig ſind; dagegen auf der andern Seite giebt es ſolche, die dieſe Fähigkeit haben, wobei ſich aber nicht denken läßt, daß eine Maſſe von geiſtigem Leben, die früher vollkommen abgeſchloſſen iſt, nachdem ſie organiſcher Theil eines größern Ganzen geworden, ganz daſſelbe bleiben kann, da ſie vielmehr der Umgeſtaltung fähig iſt, welche den Wendepunkt ausmacht zwiſchen kleineren und größeren Maſſen. Allein wenn wir auf die größere Einheit ſehen, ſo iſt dies dann nicht mehr eine Einwirkung des Fremden, ſondern eine rein innere Veränderung. Nun aber läßt ſich auch nicht denken, daß eine ſtetige Gemeinſchaft unter den Völkern bleibe auf der Zwiſchenſtufe der Receptivität ohne Aneignung und Umbildung. Ein ſolcher Fall

findet sich, wo es Lebensverhältnisse giebt, organische Zustände für geistige Functionen, die ihrer Natur nach über den Umkreis der Volksthümlichkeit hinausgehen; und solche Verhältnisse lassen sich allerdings geschichtlich nachweisen. Einmal sind dies die religiösen Zustände, sodann wieder die wissenschaftlichen, welche beide über den Umkreis der Nationalität hinausreichen. Bei den wissenschaftlichen Zuständen finden wir in der Bildungsperiode der jetzigen europäischen Völker eine lange Zeit, wo die lateinische Sprache die des gebildeten Denkens war, während die Volkssprache sich noch auf den kleineren Umkreis des früheren Daseins beschränkte. Durch jene Sprache bildete das westliche Europa damals wissenschaftlich ein Ganzes; dies hörte jedoch auf, als das wissenschaftliche Denken in die Landessprache zurückkehrte. Aber die Einheit der religiösen Zustände ist doch geblieben, und in dem Gebiet des Gesammtbewußtseins ist hier auf eine Gemeinschaft hingedeutet, welche auch der Kunst zukommt, so daß in ihr auf dem religiösen Gebiete nicht das Nationale, sondern jenes Gesammtbewußtsein herrschen, und sich als gemeinsamer Character und als wesentlicher Coefficient der Aneignung hindurchziehen muß. In der religiösen Gattung müssen demnach alle Künste einen genauen Zusammenhang mit einander haben, wodurch das Nationale und das Verharren in seinem strengeren Typus zurückgedrängt wird. Dasselbe läßt sich, wenn auch nicht so sehr von den bürgerlichen, doch in einem höheren Grade von den freien geselligen Zuständen sagen, von denen jedoch in der Kunst die Productivität nur in den niedrigeren Gattungen ausgeht, weil da die Persönlichkeit des Individuums dominirt; aber die Gemeinschaft auf diesem Gebiet und die gegenseitige Gewohnheit des Aneignens fremder Sprachen bringt auf diesem Gebiet eine Annäherung zu einem gemeinschaftlichen Typus hervor; und so zeigt sich hier eine Stufenfolge von Erweiterungen, und das was vorher ein Ganzes war in seiner Abgeschlossenheit, wird nun

von untergeordnetem Character in einer Einheit von größerem Umfange.

Ich will hieraus noch eine Betrachtung folgern. Es ist seit geraumer Zeit eine ziemlich allgemeine Form in der Behandlung der Kunsttheorie, daß man einen bestimmten Gegensaz aufstellt zwischen dem Antiken und Modernen. Seiner ursprünglichen Bedeutung nach bezeichnet dieser Gegensaz einen Unterschied der Zeiten, aber keineswegs gilt dies von dem Gebrauch dieser Ausdrükke in der Kunst, so daß etwa das Antike, worunter wir doch eigentlich ausschließlich die Productivität der klassischen Völker rechnen, nur eine in sich ganz abgeschlossene Zeit repräsentirte, denn in der Zeit, die jenseits des Modernen, oder wenn wir einen recht passend gelegenen Punkt wählen wollen, jenseits der Völkerwanderung liegt, hat es eine Menge von Kunstthätigkeiten gegeben, außerhalb und total verschieden von der klassischen Kunst, die wir doch allein damit meinen. Daher können wir diesen Gegensaz, als bestimmte Zeiten repräsentirend, durchaus nicht anerkennen. Allein auch in dem Sinne genommen, daß das Antike nur eine bestimmte Volksthümlichkeit bezeichne, so wie, daß das Moderne eine Mannigfaltigkeit verwandter Volksthümlichkeiten bezeichne, ist dieser Gegensaz dennoch zu ungleich, um ein bestimmter Gegensaz zu sein, wofern man nicht voraussezt, daß die Differenz der modernen Völker zugleich verschwinde gegen die Differenz von dem Antiken selbst; dies ist jedoch durchaus nicht der Fall. So ist z. B. die Differenz zwischen der englischen und französischen Tragödie eben so groß, als die Differenz eines von beiden gegen die antike. Diese Theilung verwirrt daher nur, statt die Differenzen auf dem Kunstgebiete zur Uebersicht zu bringen, da vielmehr die Differenzen des Modernen nur in einer Verkürzung erscheinen. Deshalb sind vielmehr nationale Differenzen aufzusuchen, und die Zeit dabei ganz aus dem Spiele zu lassen. Fände sich von diesem Standpunkt aus dann aber, daß bei allen solchen Differenzen es dennoch

einen Typus giebt in allem Modernen, der dem Antiken entgegengeſezt iſt, ſo wäre dies dann ein Reſultat, keineswegs eine Vorausſezung. In der Behandlung der Geſchichte der Philoſophie habe ich das Chriſtenthum als einen Hauptwendepunkt zweier Perioden angeſehen, und es ſo dem Antiken gegenüber geſtellt, hier aber ſchlage ich ein ganz anderes Verfahren ein, und es fragt ſich, ob ſich dies auch aus der Differenz der beiden Gegenſtände rechtfertigen laſſe. Ein Punkt iſt hierbei nicht zu überſehen, nämlich daß die moderne Philoſophie angefangen hat, ſich auszubilden und auch weſentliche Differenzen aufzuſtellen in dem Zeitraum, wo noch jene Gemeinſchaftlichkeit der lateiniſchen Sprache exiſtirte, weshalb alſo die volksthümliche Differenz in der Sprache hier noch nicht eintrat, und in ihrer Ausbildung mitwirkte. Deshalb iſt dieſes Verhältniß ein ganz anderes, und darin liegt wohl der Grund der Verſchiedenheit in dem einen Gebiet und dem andern; denn die moderne Kunſt hat mit dieſer Identität einer gemeinſamen Sprache gar nichts zu ſchaffen, und die moderne Poeſie iſt nicht diejenige, welche ſchon in der lateiniſchen Sprache beſtand, ſondern ſie bildete ſich erſt, nachdem die modernen Sprachen jede in ihrer Eigenthümlichkeit ſich entwikkelt hatten. Daß aber dieſer Gegenſaz auf einem verwandten Gebiete entſchiedenen Werth hat, iſt wohl der Grund, daß man ſich demſelben auch in dem Gebiete der Kunſt hingegeben, und dabei ihre Differenz überſehen hat. Dem ungeachtet will ich mich ſeiner Anwendung auch hier keineswegs überheben, nur aber nicht als allgemein geltend, vielmehr iſt er in den einzelnen Künſten auf ſpecielle Weiſe zu behandeln, da er in denſelben auch einen verſchiedenen Werth hat *).

*) In dem urſprünglichen Heft ſagt Schleiermacher noch von dem Unterſchied des Antiken und Modernen, nachdem er bemerkt, daß die bildende und redende Kunſt der Neueren ſich offenbar der muſikaliſchen nähere, weil überall der Character in einer Reihe von Momenten, d. h. von wechſelnden Gefühlen, zur Anſchauung komme, wogegen ſich die Muſik der Alten der

So haben wir nun den allgemeinen Theil beendigt, und könnten zu dem beſondern übergehen, wenn wir nicht erſt darnach zu fragen hätten, ob wir auch ein Princip haben, das zugleich aus dem Gegebenen diejenige Ordnung unſeres Verfahrens aufſtellt, wie wir die einzelnen Künſte anzuſehen haben. — Darauf führt uns eine Betrachtung, welche ich andeutete bei dem Begriff des Beiwerkes, und die bis jezt noch unerledigt geblieben iſt. Damals haben wir in dieſer Hinſicht gefunden, daß es einen Gegenſaz giebt in dem ſelbſtſtändigen Elemente der Kunſt auf allen ihren Gebieten, der ſich aber auch wieder ausgleichend als fließend erſcheint, und auf gewiſſen Punkten ſich verliert, ſo daß nämlich ein Werk als Beiwerk oder auch als weſentlich angeſehen werden kann, weil das Beiwerk auch als ſelbſtſtändig herauszutreten vermag, und daß es Gattungen giebt, die eigentlich nur Beiwerk von andern Gattungen ſind; ja ſelbſt der Unterſchied zwiſchen eigentlichem Kunſtgebiete und uneigentlichem, wo nämlich die Kunſt an einem andern iſt, ließ ſich in die Formel auflöſen, daß das erſtere ein Kunſtgebiet ſei, wo die Kunſt weſentlich und ſelbſtſtändig iſt, und das andere, wo ſie nur Beiwerk iſt. Eben ſo giebt es aber auch etwas Analoges in dem Verhältniß der einzelnen Kunſtgebiete unter einander. Wir haben die einzelnen Kunſtgebiete getrennt, indem die freie Productivität entweder auf Seiten des ſubjectiven oder des objectiven Bewußtſeins iſt; aus jenem kann ſie nur heraustreten, indem ſie ein objectives wird, aber nur unter der Form der Reaction; im objectiven Bewußtſein ſtellt ſie die Receptivität der gebundenen Thätigkeit als freie Productivität dar. Unſere Haupteintheilung war, daß es Künſte gäbe, die 1) ein erregtes Selbſtbewußtſein vorausſezten, das immer reagirt unter der Form eines objectiven, 2) Künſte, deren Elemente dem objectiven Bewußtſein angehören, als Bild und

---

Objectivität der bildenden und redenden Kunſt nähere — „der ganze Typus er modernen Kunſt iſt muſikaliſch, ſubjectiv, der ganze Typus der antiken t plaſtiſch, objectiv.“

Vorſtellung, woraus die bildenden und redenden Künſte entſtehen. In den bildenden unterſchieden wir wieder jene, die es mit der organiſchen, und ſolche, die es mit der mathematiſchen Geſtaltung zu thun haben. Darnach werden wir verfahren können, aber es wird nur mit Ordnung geſchehen können, wenn wir die angedeutete Betrachtung hinzunehmen. Es giebt nicht blos ein vereinzeltes Daſein von Kunſtwerken dieſer verſchiedenen Art, ſondern es giebt auch ein Zuſammenſein, wobei das eine bald als Beiwerk des andern erſcheint, bald mehrere Künſte ſo zuſammen ſind, daß der Gegenſaz zwiſchen Weſentlichem und Beiwerk als aufgehoben erſcheint. Denken wir uns z. B. eine pantomimiſche Darſtellung ohne Muſik, ſo wird das als etwas Mangelhaftes erſcheinen, und man wird ein Zuſammenſein von dieſen poſtuliren, aber dies wird ein ſo indifferentes ſein, daß wir nicht immer werden ſagen können, welches die Hauptſache und was Beiwerk iſt, indem bald dies, bald jenes als Haupt- oder Beiwerk angeſehen werden kann, aber ohne vollkommene Unterordnung. In der dramatiſchen Poeſie ſind wieder beide zugleich in der Darſtellung, und das Drama hat in der körperlichen Darſtellung ſeine Exiſtenz, dem ungeachtet iſt die Poeſie dabei Hauptſache, und Mimik und Muſik ſind nur weſentliche Bedingungen, wenn das Drama erſcheinen ſoll, aber an und für ſich betrachtet iſt es ohne ſie, und ſo erſcheinen hier beide Künſte, wenn man auf das Weſentliche ſieht, nur als Beiwerk. Bedenken wir dann, daß auch die Malerei bei ſolchen dramatiſchen Darſtellungen ihr Recht hat, ſo iſt hier ebenfalls eine Kunſtdarſtellung, wo die Malerei als Beiwerk erſcheint, da das dramatiſche Gedicht ſeinem Weſen nach ohne ſie da iſt. Auf dieſe Weiſe kommen wir auf ein Zuſammenſein von allen Künſten, denn auch Architectonik und Sculptur ſind dabei vorhanden, wenngleich nur in einer Abbildung, da ſie die Malerei darſtellen ſoll. Umgekehrt denken wir uns ein öffentliches Gebäude, das eine poetiſche Inſchrift hat, ſo iſt da die Poeſie Beiwerk. Da-

bei ist aber immer ein großer Unterschied; so wird die mimische Darstellung in ihrem Verhältniß erst vollkommen klar und verständlich sein, wenn sie Beiwerk ist, und der Poesie dient, in Verbindung mit der Musik; diese wieder in ihrer Gestaltung der articulirt gemessenen Töne als Gesang ist schon von selbst an der Poesie, und es ist hierin das Ursprüngliche gegeben, daß die Musik Begleitung der Dichtkunst sei, und wenn auch reine Instrumentalmusik, wie Pantomime, darüber hinausgeht, so ist dies ein ganz anderes Verhältniß, als wenn wir sagen, daß die Poesie das Wesentliche sei, und das andere das darüber nur Hinausgehende. So entsteht uns ein Gegensaz anderer Art dadurch, daß gewisse Künste ursprünglich nur Begleiterinnen der andern sind, und es sind dies dieselben Künste, welche die eine Seite unserer obigen Eintheilung einnehmen, nämlich diejenigen, die auf das erregte Selbstbewußtsein zurükkgehen, und die Reaction desselben unter der Form der freien Productivität darstellen. Die bildenden Künste sind auch zugleich begleitende, aber nicht in demselben Grade. In der Poesie ist dies das Minimum, denn nur in ihren kleinsten Productionen ist es, wo sie ein Beiwerk sein kann. Dies giebt uns eine Steigerung; und wenn man gleich von der einen Seite aus von den mehr selbstständigen Künsten anfangen könnte, weil so ihr Wesen recht sichtbar würde, so ist doch auf der andern Seite die umgekehrte Betrachtung die für uns zwekkmäßigere, weil man so immer das Elementarische am deutlichsten vor sich sieht, und von da aus zu ihrem innersten Wesen aufsteigend, auch zu einer immer klareren Einsicht in ihr Wesen selbst gelangt.

Deshalb werden wir in der Betrachtung *zuerst* bei denjenigen Künsten anfangen, welche überwiegend *begleitende* sind, und sich stüzen auf die Reaction des bewegten Selbstbewußtseins, *sodann* werden wir zu den *bildenden Künsten* übergehen und *endlich* mit der *Poesie* schließen.

Zweiter Theil.

Darſtellung der einzelnen Künſte.

Erſte Abtheilung.

Die begleitenden Künſte.

Die Ordnung, in welcher die einzelnen Künſte darzuſtellen ſind, iſt ſchon im Allgemeinen beſtimmt worden, und es ſind dieſelben von der Art, daß einige ſo ſehr als Beiwerk hervortreten, daß ihr ganzes Weſen darin zu liegen ſcheint, andere dagegen verhalten ſich ſo entgegengeſezt, daß ſie ihr Weſen verloren zu haben ſcheinen, wo ſie Beiwerk ſind. — Zwei Merkmale aber gehören hier zuſammen, daß nämlich dieſe Künſte überwiegend begleitende ſind, und daß die freie Productivität ſich gleichfalls überwiegend in dem vorfinde, was in der gebundenen Thätigkeit als Reaction vorherrſchend iſt; denn die darſtellende Bewegung iſt Reaction der freien Productivität auf eine in dem Subject vorgegangene Veränderung, wie Luſt oder Unluſt, Freude oder Schmerz erregt worden iſt. Auf ſolche Weiſe entſteht ſchon im gewöhnlichen Leben die darſtellende Bewegung als Reaction, und

dieſe wird in der Mimik zur freien Productivität, d. h. unabhängig von irgend einem beſtimmten Lebensmoment im Künſtler, aber doch immer in Beziehung auf ſolchen. Eben ſo iſt es mit der Muſik in ihrer urſprünglichen Geſtalt, d. i. als Geſang, da alle muſikaliſchen Inſtrumente nur als Erweiterung deſſelben urſprünglichen Organs erſcheinen, mithin als ein nur anders erregter Geſang. Der Ton im Gegenſaz gegen den bloßen Laut iſt immer, ſo wie er unvollkommen entſteht, eine ſolche Reaction, immer zuſammen ſtimmend mit dem erregten Gemüthszuſtande. Dieſes natürliche Zuſammenſein iſt freilich nicht überall daſſelbe, ſondern ein Charakterzug, der verſchiedene Völker unterſcheidet; bei dem einen Volke ſind im gleich erregten Gemüthszuſtande mehr mimiſche Bewegungen als bei dem andern, und daſſelbe gilt von dem Geſang. Es giebt Völker, deren Sprache ſchon ein Analogon des Geſanges iſt, ſo wie es im kunſtreichen Geſange ein ſingendes Sprechen giebt, wie in dem Recitativ. In andern Sprachen iſt der Unterſchied zwiſchen Laut und Ton hin und her ſchwankend, in andern auf das Feſteſte beſtimmt. Je mehr die Sprache ein Wiedergeben von Vorſtellungen eines objectiven Bewußtſeins iſt, um deſto mehr iſt der Laut reiner Laut ohne alle Analogie mit dem Ton; je mehr aber der erregte Zuſtand des Selbſtbewußtſeins ſich mit hineinmiſcht, deſto mehr kommt jenes Analogon von Ton und Rhythmus in den Laut, und dies iſt in dem Vortrage ſelbſt das Declamatoriſche. Der Geſang kann urſprünglich hervortreten ohne alle Worte, und dieſe Bewegung der Stimme iſt ein Ausdruck des innern Zuſtandes. Geht der Menſch plözlich aus dem ruhigen Zuſtande der Vorſtellung in einen ſehr bewegten Gemüthszuſtand über, ſo wäre es widernatürlich, in derſelben Art und Weiſe fortzureden, ſondern entweder unterbricht er die Rede, oder wenn er ſie fortſezt, wandelt er ſie um; und dann entſteht in der Stimme ſtatt des Lautes der Ton. Denkt man ſich den Einzelnen im Zuſtande der vollkommenſten Ruhe, gleichſam auf einem Nullpunkt, was

jedoch buchstäblich nie vorkommt, und dann in einen positiven Zustand übergehend, ohne von Außen irgend wie erregt zu sein, so ist das nichts anderes, als daß er sich selbst sammelt und die verschiedenen Elemente seines vormaligen Zustandes erregt werden; so wie dies eine gewisse Höhe und Stärke erreicht, wird auch der melodische Ton hervortreten, gleichviel, um ein freudiges oder betrübtes Bewußtsein auszudrükken; dies wird aber nie stattfinden können, ohne daß das andere, das mimische Element, nicht mit dabei wäre, und so finden wir ein natürliches Zusammensein dieser Elemente in ihrem kunstlosen Zustande, die, wenn sie in ihre freien Productionen übergehen, eben so in den beiden Künsten der Mimik und Musik erscheinen. Der verschiedene Grad ihres kunstlosen Zusammenseins gehört zur Individualität verschiedener Nationen; und es giebt darin eine zwiefache Abwandlung, gleichmäßige Abnahme vom Maximum zum Minimum, aber auch ungleichmäßig ein Ueberwiegendwerden des Mimischen über den Ton oder umgekehrt. Soll nun das Kunstlose und Unwillkührliche zur Kunst entwikkelt werden, so müssen wir diese beiden erst von einander trennen, die im kunstlosen Zustande immer auf gewisse Weise verbunden sind; denn nun kommt noch ein neues Moment hinzu, eine dritte Abwandlung zu jenen beiden; denn denke ich mir, unter welcher Naturform es sei, dieses Uebergehen des Kunstlosen in die Kunst, was doch immer im einzelnen sich zeigen muß, so läßt sich nie voraussezen, daß derselbe Einzelne immer eben so gut Mimiker werden könne, als Musiker und umgekehrt, sondern das Talent, was hierbei vorausgesezt wird, diese ursprünglich überwiegende Richtung, Unwillkührliches in die Gewalt des Gedanken und Willen zu bringen, kann nicht in den verschiedenen organischen Systemen bei einem und demselben dasselbe sein; und wenn sich auch im kunstlosen Zustande in dem Einzelnen beides zusammen findet, so vermag doch nicht das eine so gut wie das andere sich zur Kunst zu steigern, vielmehr sobald diese beiden Elemente Kunst

werden, treten ſie auch in verſchiedenen Subjecten als getrennt hervor. Deshalb ſind dieſe beiden Künſte gleich von vorn herein als zwei verſchiedene zu ſezen, und um ſie noch beſtimmter als begleitende Künſte auseinander zu halten, haben wir zuerſt von der Mimik zu handeln, indem dieſe noch nirgends frei für ſich allein beſtanden hat, ſondern ſelbſt da, wo ſie die Hauptſache ſein kann, wenigſtens die Muſik zur Stüze haben muß; und wo die Mimik ganz allein auftritt, erſcheint dies nur als eine Probe, nicht als wirkliche Ausübung ſelbſt.

I. Mimik.

Die Mimik iſt freie Productivität in denjenigen Bewegungen, welche unwillkührliche Begleitung von innern Stimmungen ſind; wegen dieſer Freiheit iſt ſie daher ſowohl unabhängig von irgend einem Zwekk, denn dies läge hier nach dem Mechaniſchen zu, als auch unabhängig von einer vorangegangenen innern Erregung, wovon die unwillkührliche Bewegung der Ausdrukk iſt; mithin in dieſer doppelten Unabhängigkeit rein ſich äußernd in willkührlichen Bewegungen. Wir haben es hier zunächſt mit einem organiſchen Element zu thun, und wir müſſen ſagen, wo willkührliche organiſche Bewegung iſt, da kann auch ein mimiſches Element ſein, aber die willkührliche Bewegung muß erſcheinen können, ſonſt kann ſie ſich nicht zum Kunſtwerk geſtalten. Erſcheinen kann ſie nur, wenn ſie auf die Oberfläche heraustritt, denn dieſe allein kann als Bewegung erſcheinen. Es giebt Bewegungen, die durchaus innerlich ſind, und vor ſich gehen in einem von der Oberfläche ganz geſonderten Organ, wie z. B. Bewegungen der Reſpiration, die von gewiſſen innern Affectionen abhängen; wenn dieſe ſollen zum Vorſchein kommen, ſo kann dies nur auf indirecte Weiſe geſchehen, da die Bruſtmuſkeln dabei in Thätigkeit ſind, deren Bewegung wahrgenommen werden kann, während ſie ſelbſt ihren eigentlichen Siz in der Lunge

haben; wenn aber jemand einen ſolchen Zuſtand ausdrükken wollte, der mit einer Erhöhung der Reſpiration verbunden iſt, und er brächte alle dieſe Bewegungen unmittelbar als rein innerlich hervor, ſo würde man es unnatürlich finden, und es kann nur indirect geſchehen dadurch, daß er die verſchiedenen Bewegungen auf die Oberfläche hervortreten läßt. Dieſe iſt alſo der phyſiſche Umfang des Materials, womit wir es hier zu thun haben. Allein hier tritt noch eine Differenz ein, welche der Menſch ſelbſt durch ſeine freien Handlungen geſezt hat, und welche in der Natur nicht vorhanden iſt, indem nämlich der Menſch einen Theil ſeiner Oberfläche dem Anblikk entzieht durch die Bekleidung. Da kommen wir auf ein beſchränktes Element, welches aber in demſelben Verhältniß ſteht, wie das eben dargeſtellte; ſo wie die Bewegung der Lunge zwar mit erſcheinen muß, aber weil ihre Bewegung von der Oberfläche aus ſichtbar iſt, nur indirect erſcheinen kann, ſo verhält es ſich auch mit den andern Theilen der Oberfläche, die durch Bekleidung dem Anblikk entzogen werden. In dem körperlichen Leben iſt weſentlich Einheit, und muß auch überall darin in thesi feſtgehalten werden, iſt etwas bewegt, ſo iſt alles bewegt, und jeder Verſuch, die Bewegung eines Theiles mit einer abſoluten Ruhe aller übrigen Theile hervorzubringen, iſt etwas unnatürliches und höchſtens in einem mechaniſchen Kunſtwerke erreichbar. So viel alſo auch verdekkt ſei, ſo bleibt dies doch als Bewußtſein feſtzuhalten, daß alles bewegt ſei, wenn auch nur auf ſympathetiſche Weiſe; und es ſoll daher eigentlich kein Theil der menſchlichen Geſtalt gänzlich ausgeſchloſſen ſein von der Mitwirkung im mimiſchen Kunſtwerk; deshalb iſt jene Beſchränkung nicht ſo zu verſtehen, als ob nur einzelne Theile iſolirt und als einzeln genommen werden ſollten, ſondern der Saz hat nur ſo Wahrheit, wenn man die ganze Geſtalt, wie ſie als beweglich erſcheint, als Einheit ſezt. Nun fragt es ſich, wie iſt hier die Bedingung zu faſſen, unter welche die Kunſt durch dieſes beſchränkende Eleme

geſtellt iſt? — Dieſes beſchränkende Element ſelbſt wird nicht durch die Kunſt beſtimmt, ſondern die Bedekkung der Geſtalt geht urſprünglich von dem Bedürfniß aus der Abhaltung atmoſphäriſcher Einwirkungen und der Zuſammenhaltung der organiſchen Zuſtände gegen die äußeren Einwirkungen überhaupt. Da iſt etwas nicht unmittelbar unter der Kunſt ſtehendes als Beſchränkung geſezt; denn die Verhüllung oder Bekleidung kann auf eine ſolche Weiſe eingerichtet ſein, daß die Bewegung der Geſtalt faſt ganz verſchwindet, und dann iſt auch das Gebiet der mimiſchen Darſtellung im hohen Grade beſchränkt. Aber die Beſchränkung beſchränkt ſich ſelbſt wieder auf der andern Seite, denn ganz abgeſehen von der Richtung auf das Mimiſche finden wir doch immer, daß auch die ganz gewöhnliche Bekleidung zugleich ein anderes Motiv hat, als das Bedürfniß, denn außer dem Element der Bewahrung und Verhüllung, welches aus dem Bedürfniß hervorgeht, iſt ihr auch das der Drappirung eigen. Dieſes Motiv findet ſich ſchon im gewöhnlichen Leben, und unterliegt hier dem Geſchmakk, das heißt dem Kunſtſinn in ſeinen receptiven Formen, und ſo ſchleicht ſich die Kunſt ſelbſt in dies beſchränkende Element hinein. Offenbar iſt hier der beſtimmteſte Zuſammenhang mit der Kunſt ſelbſt; und fragen wir in dieſem Sinne nach der eigentlichen Regel für das Motiv der Drappirung, ſo iſt es dieſe, daß die Geſtalt in ihren Formen und ihrer Beweglichkeit ſich manifeſtiren könne unter der Bedekkung; und je weniger hiervon in der Bekleidung iſt, um deſto weniger ſagen wir, daß Geſchmakk darin ſei; dabei kann man jedoch wieder auch gewiſſe Naturgeſeze nicht verkennen. Diejenigen Völker, denen das meiſte mimiſche Intereſſe eigen iſt, haben eine Kleidung, die im hohen Grade Drappirung iſt, andere dagegen, bei denen jenes Intereſſe geringer iſt, haben eine Kleidung, die mehr Verhüllung iſt. Wäre dies ein Widerſpruch der Natur, ſo wäre dies ein Unding, da z. B. ein kaltes Klima warme Verhüllung fordern könnte, und das mimiſche Intereſſe

eine leichte Drappirung, aber da finden wir eine urſprüngliche Prädetermination zwiſchen Natur und Kunſtſinn. Die Völker, welche unter kalten Naturverhältniſſen ſtehen, wie die polariſchen, haben ein geringeres mimiſches Intereſſe, und die in den gemäßigten Zonen und nach den Tropen hin haben das wenigſte Naturbedürfniß einer zuſammengeſezten Verhüllung, und ſind die beweglichſten. Daher müſſen wir einen ſolchen Gegenſaz annehmen in Beziehung auf das phyſiſche Element, wie er hier hervorgeht. Nämlich die Bekleidung iſt nie eine totale, und dies iſt ebenfalls auf dieſe Zuſammenſtimmung der Natur und Kunſt zurükkzuführen. Sehr ſchwer entſchließt man ſich dazu, das Geſicht ganz zu verhüllen, und wenn ein Naturbedürfniß der Art eintritt, ſo fühlt ſich jeder in einem unbequemen Zuſtande, weil das mimiſche Intereſſe ganz aufgehoben iſt, und die Möglichkeit nicht mehr ſtattfindet, die innere Bewegung zur Darſtellung zu bringen. Es giebt gewiſſe Theile der menſchlichen Geſtalt, die in der Regel dem Anblikk am freieſten bloßgeſtellt werden, und andere, welche bekleidet werden; allein dabei ſind die Grenzen verſchieden nach Maaßgabe ſowohl des Naturbedürfniſſes als des mimiſchen Intereſſes, und die Sitte in ihrer Wandelbarkeit iſt immer durch dieſes doppelte Motiv beſtimmt; wird ſie durch etwas anderes conſtituirt, ſo erſcheint uns etwas Fehlerhaftes und ethiſch Tadelnswerthes darin. Je mehr das mimiſche Intereſſe zurükkgedrängt iſt in der Kleidung, deſto mehr concentrirt ſich dieſe Thätigkeit auf die Theile, die unbekleidet ſind, oder wo die Bewegung durchzuſcheinen vermag, ſo iſt in erſterer Beziehung das Geſicht beſonders thätig, und in der andern ſind es diejenigen Glieder, welche wir die Extremitäten zu nennen pflegen, und ſo ſind Beine und Hände auf ſolche Weiſe bekleidet, daß ihre Bewegung und Thätigkeit doch mehr oder weniger durchſcheinen. So wie nun einerſeits das mimiſche Intereſſe ſelbſt, abgeſehen von der Kunſt, ein Motiv iſt für die Geſtaltung und Modification der Bekleidung, ſo werden wir es natürlich finden,

daß es für das mimiſche Intereſſe eigenthümliche Licenzen giebt in der Bekleidung, ſo daß jedem mimiſchen Künſtler während der Darſtellung eine Abweichung darin geſtattet iſt, worin die Mimik als Kunſt eine eigenthümliche Herrſchaft ausübt. Je weniger ihr dies geſtattet iſt, deſto weniger kann ſie ſich entwikkeln. Sobald aber das mimiſche Intereſſe nur aus dem andern Grunde geltend gemacht wird, um bei dem Anſchauen der körperlichen Geſtalt zur Lüſternheit zu reizen, ſo iſt ſie dagegen vom dem Geſichtspunkt der Ethik aus ganz zurükzuweiſen. So greift demnach die Mimik wieder beſchränkend in jene Beſchränkung ein, und geſtaltet die Bekleidung zur Drapperie, ſo daß ſie ihr vielmehr zu dienen hat, ſtatt zu widerſtreben.

Da die Bewegung als freie Productivität auf dieſelbe Weiſe das Element der Mimik iſt, als ſie im kunſtloſen Zuſtande die Begleitung iſt von einem innern Afficirtſein, indem dieſe innere pſychiſche Bewegung in ihrer Reaction als ſolche ſich in das Leibliche hineinpflanzt, ſo haben wir, um den Begriff der Bewegung hinlänglich feſtzuſtellen, zugleich auch den Begriff der Ruhe zu beachten, der uns dabei ſogleich entgegentritt, indem beide durch einander bedingt ſind. Soll beides aus einander hervorgehend gedacht werden, ſo erſcheint als die alte Anomalie, daß der Uebergang von Bewegung in Ruhe ein Verſchwinden in Null ſei, und der Uebergang aus Ruhe in Bewegung ein Ausgehen aus dem Null. Daher iſt der Ausweg, daß man Null nicht als Nichts, ſondern als ein unendlich Kleines auffaßt, und dadurch entſteht das Reſultat, daß das Lebendige niemals im Zuſtande der abſoluten Ruhe iſt, ſondern nur relativ, verglichen mit dem, was als Bewegung erſcheint; und ſo tritt hier ein Nacheinander als Reihe von Bewegungen ein, wo gleichfalls nicht ein einzelner Theil blos in Bewegung ſein kann, und die andern in abſoluter Ruhe. Daher iſt auch dieſes phyſiſche Element der Mimik nicht darzuſtellen als beſtändiger Wechſel und Uebergang des Null in Bewegung und umgekehrt, ſondern als ein Auf- und Abſteigen der Bewegung. Daher muß ſich auf

dieſem Gebiet die Ruhe ebenfalls in Analogie mit der Bewegung befinden, und ſie kann in ſofern nur gefaßt werden, als den Reſt und Keim der Bewegung in ſich ſchließend, ſonſt hört die Continuität und weſentlich auch die Einheit der Kunſt hierin auf. Stellen wir alſo die menſchliche Geſtalt als das eigentliche Material des Kunſtwerkes auf, ſo fragt es ſich, was hier die Ruhe als Reſt und Keim der Bewegung ſei? Es ſcheint, als ob wir hier gleich den Gegenſtand würden theilen müſſen, weil ſich die Frage, unſerem Sprachgebrauch zufolge, nicht ganz auf einfache Weiſe beantworten läßt; denn wir ſind gewohnt, zu unterſcheiden und entgegenzuſezen die Bewegung der Geſtalt im Ganzen und die der Geſichtszüge. Worin dieſer Unterſchied gegründet liegt, gehört nicht zu unſerer gegenwärtigen Frage unmittelbar, aber wir können hier ſo viel anticipiren, daß wir ſagen, die Bewegungen des Geſichts ſind gleichſam, was der Nonius iſt am Thermometer oder Barometer, welcher hier die kleinſten Veränderungen bezeichnet, die die gewöhnliche Scala nicht angiebt; denn die Bewegungen des Geſichts geben ebenfalls die kleinſten Affecten wieder, während nur die größeren als Bewegungen der ganzen Geſtalt erſcheinen. Denken wir uns den Menſchen in bewegtem Gemüthszuſtande, aber noch mit Maaß, alſo nicht aus der Analogie der Kunſt herausgehend, ſo werden die Bewegungen des Geſichts, wenn man ſie zählte, eine weit größere Zahl geben, als die Bewegungen der geſammten Geſtalt; und wenn die leztreren anfangen, das Ueberwiegende zu werden, und das Geſicht anfängt, ſich zu verſteinern, ſo iſt dies ein ſicheres Zeichen des Ueberſchlagens des innern Zuſtandes in das Maaßloſe des Leidenſchaftlichen, wo keine Herrſchaft der Beſonnenheit mehr iſt. Dies auf unſere Frage hinwendend, ſo iſt Ruhe in Beziehung auf die ganze Geſtalt, wobei aber doch noch ein Minimum von Bewegung iſt, dasjenige, was wir durch das Wort Stellung (Attitüde) bezeichnen, und in Beziehung auf das Antlitz, wobei nicht minder eine Spur der Bewegung zu

finden iſt, das was wir Ausdrukk nennen; und ſo erhalten wir zwei ſolcher Gegenſäze, Bewegung der Geſtalt, die wir ſchlechthin Bewegung nennen wollen, und Stellung, — und bei dem Geſicht Mienenſpiel und Ausdrukk. Daß dieſes in fortlaufender Reihe immerwährend mit einander wechſle, darauf beruht hier die Continuität und Einheit des mimiſchen Kunſtwerkes, und es iſt zugleich der geſammte phyſiſche Umfang deſſelben; wenn hier jemals die völlige Ruhe einträte, ſo würde ſogleich die Continuität unterbrochen, und es wäre dies für das Kunſtwerk das, was der Tod für das Leben. In dieſem Wechſel von Bewegung und Stellung, Mienenſpiel und Ausdrukk, iſt es nun auch, worin die elementariſche Vollkommenheit des Kunſtwerkes angeſchaut werden muß, nämlich ſo, daß jedes mit Leichtigkeit in einander übergehe. Die Ruhe iſt in dieſer Beziehung zugleich lebendig, wenn man das Vergangene darin erkennt und das Zukünftige ahndet, und die Bewegung dagegen zugleich genieſſen, wenn ſie nicht aus dem Zuſammenhange mit der Stellung herausgeht, aus der ſie entſtanden iſt, und wenn man ſehen kann, in was für eine ſie übergeht.

Da nun, wenn wir auf dasjenige genauer eingehen, was wir bei der aufgeſtellten Frage nur anticipirt haben, das geiſtige Leben an den Bewegungen des Antlizes das Erſcheinen jedes Minimum vom Wechſel innerer Zuſtände hat, an den Bewegungen der Geſtalt dagegen nur ein Mittel für die größeren Verhältniſſe der Lebensdifferenzen, ſo daß, um es mit Verwandtem zu vergleichen, das Mienenſpiel in den Bewegungen des Antlizes gleichſam Töne von kleinerem Zeitmaaß darſtellt, während die Bewegungen der Geſtalt größere den Takt aushaltende Töne, die Grundtöne, ausdrükkt, ſo iſt darin eine beſondere Theilung enthalten, die nämlich, daß das Kunſtwerk ein ganz anderes iſt, und von einer ganz anderen Gattung, wo das Hauptgewicht auf dem Mienenſpiel beruht, wie umgekehrt, wo dieſes zurüktritt, und das eigentliche Kunſtwerk verläuft in den Bewe-

gungen der Gestalt. Stellen wir diesen relativen Gegensatz fest, und machen es uns nach seinem eigentlichen Werthe anschaulich, so ergiebt sich, das dasjenige Kunstwerk, dessen Wesentliches im Mienenspiel besteht, ausschließlich das Individuum im Auge hat; denn je mehr man auf jene kleine Bewegungen hingewiesen wird, desto mehr muß man sich gegen anderes verschließen, und diese Bewegungen des Antlitzes sind auch immer für sich etwas sollitaires. Bei einem Kunstwerk dagegen, das seinem Wesen nach in den Bewegungen der Gestalt verläuft, ist man nicht ausschließlich auf das Einzelwesen gewiesen, vielmehr muß hier das Kunstwerk ein geselliges sein, wobei das Einzelwesen nur ein Theil des Ganzen ist, und deshalb gegen die Totalität selbst zurücktritt. Hier läßt sich sogleich einwenden aus dem, was in unserem Kunstkreise gegeben ist, die Bewegungen der Gestalt erscheinen uns im Tanze als eine Reihe für sich betrachtet, und je reiner er ist, desto mehr verschwindet das Mienenspiel. Danach müßte also der Tanz als gesellig gegeben sein, wenn nur nicht auch hier die Soloballets wären. Allein auch in den dramatischen Darstellungen ist doch das Mienenspiel dominirend, und zugleich ist das Kunstwerk ein geselliges. So scheint durch dieses beides das früher behauptete völlig aufgehoben zu sein. Aber dabei ist nun dies nicht zu übersehen, einerseits daß jenes mimische Zusammenwirken mehrerer Personen zu einem solchen Ganzen, worin das Mienenspiel die Hauptsache ist, nicht möglich ist ohne ein Zusammensein mit der Poesie. Will man als Einwand dagegen die Pantomime aufstellen, so sind da die Kunstelemente, die dem Tanz angehören, eben so wesentlich als diejenigen des Mienenspiels, und es ist die Pantomime gleichfalls nicht verständlich ohne die Unterstützung der Poesie. Denn wenn sie einen bekannten Gegenstand darstellt, so ist es einer, der aus der Poesie bekannt ist; und wenn dies nicht der Fall ist, und die Pantomimen eine neue Erfindung sind, so muß doch der Gegenstand gegeben werden, was freilich auf wohl skizzirte Weise

geſchieht, und es bedingt auch hier poetiſche Grundlage ſeine Möglichkeit. — Nun werden wir dieſe Theilung aber auch anſehen können als die größte, die es auf dieſem Gebiete giebt, und es zerfällt uns ſo das ganze mimiſche Gebiet in die zwei Hauptzweige, die Orcheſtik oder die Kunſt des Tanzes, und die eigentliche Mimik oder die Kunſt des Gebehrden- und Mienenſpiels. Um es aber recht zu ſondern, müſſen wir noch eine Betrachtung der phyſiſchen Elemente nachholen, die hier erſt die rechte Klarheit gewinnt.

Betrachten wir nämlich die Bewegungen der Geſtalt, wie ſie aus der Stellung hervorgehen und wieder darin endigen, ſo unterſcheiden wir darin Bewegungen, die in Beziehung auf die Gegenſtände im Raume ſind, — Ortsveränderungen, — und ſolche, wo die ganze Geſtalt als Einheit betrachtet ihr Verhältniß zu allen andern räumlichen Gegenſtänden unverändert läßt, und alſo das Partielle die Oberhand hat. Dieſe Bewegungen nun blos gewiſſer Theile der Geſtalt, wobei Ortsveränderungen Null oder etwas gleichgültiges ſind, haben eine gewiſſe Verwandtſchaft mit dem Mienenſpiel, und ſind demſelben angehörig, ſo daß wir allerdings das Gebiet der eigentlichen Mimik aus dieſen beiden zuſammenſezen müſſen, und der Tanz ebenſo beſteht aus Bewegungen der ganzen Geſtalt, die den Ort verändern, und Bewegungen der einzelnen Theile, wobei die Ortsveränderung das Zufällige iſt. Ohne dieſe partiellen Bewegungen würde es auch keinen Uebergang geben aus den eigentlich orcheſtiſchen Bewegungen in die Stellung, denn aus der Ortsveränderung allein entſteht keine Stellung, und ſie ſind alſo das gemeinſame Mittelglied für beide Künſte. — Bisher haben wir dieſe Künſte nur unterſchieden in Beziehung auf ihre phyſiſchen Elemente, die wir eigentlich nur betrachtet haben, was aber erſt die Möglichkeit zeigt und noch keineswegs die Begründung aus dem Begriff der Kunſt ſelbſt. Ehe wir jedoch auf dieſe Betrachtung näher eingehen, iſt erſt, um das Vorige auch ganz zum

Schluß zu bringen, die Frage noch genauer zu erörtern, worin denn die elementare Vollkommenheit in diesem Gebiete beſtehe. Wenn wir einen mimiſchen Künſtler loben und einen andern tadeln, ſo haben wir dabei immer die einzelnen Momente im Sinne, auf welche ſich das Lob oder der Tadel bezieht; im erſteren Falle ſchreiben wir dem Künſtler in ſeinen Bewegungen eine Vollkommenheit zu, die dem Begriff der Kunſt angemeſſen iſt, und in dem andern Falle eine Unvollkommenheit der Art; die Bewegung aber iſt ein Element der Kunſt, und ſo iſt dies ein Urtheil über elementariſche Vollkommenheit. Es läßt ſich dieſelbe aber nur dadurch beſtimmen, wenn wir darauf zurükkgehen, daß die Einheit des Kunſtwerkes weſentlich auf der Continuität beruhe, indem nämlich das, was ſich als Einzelnes unterſcheidet, mit einander verknüpft und aus einander abgeleitet wird. Würde die Bewegung als Einzelnes von einander getrennt durch abſolute Ruhe, ſo wäre jedes Einzelne für ſich und von dem andern vollkommen geſchieden, und es gäbe kein mimiſches Kunſtwerk, ſondern nur einzelne Momente. Hieraus folgt ſchon jenes nicht ganze Aufhören der Bewegung in der Ruhe, und ein analoges nicht ganz Aufhören der Ruhe in der Bewegung, alſo dieſe innere Begrenzung, vermöge der kein Glied des Gegenſazes ohne das andere iſt, ſo daß die eigentliche Formel der elementaren Vollkommenheit in Beziehung auf das phyſiſche Element dieſe iſt für die Ruhe, — daß immer auch die Beweglichkeit mit erſcheine, — und für die Bewegung, daß auch immer noch die Ruhe in ihr erſcheine. Die Ruhe erſcheint nun aber in der Bewegung auf der einen Seite nur in ſofern ſie Stellung, und auf der andern indem ſie Ausdruk iſt. Daher kann in den Bewegungen als Mienenſpiel nie wahrhaft todte Ruhe erſcheinen, aber es muß auch der dem Antlitz eigenthümliche Ausdruk als das Conſtante darin erkannt werden, ſonſt wird ein jeder das Mienenſpiel tadeln. Ebenſo wenn einer ſo extravagante Bewegungen macht, daß ſie nie Stellungen ſein könnten,

ſo iſt dies auch ein ſolches Vernichten des Maaßes, wodurch die elementare Vollkommenheit aufgehoben wird. Umgekehrt, wenn in der Ruhe des Geſichts als Ausdruck nicht die Keime der Bewegung erſcheinen, ſo iſt dies eine todte Ruhe, und das Daſein eines Kunſtelements iſt aufgehoben; und ebenſo, wenn bei der Geſtalt anſtatt der Stellung eine ſolche Veränderung eintritt, wo erſt ein neuer Impuls erfolgen müßte, der in dem Vorigen nicht begründet iſt, ſo iſt hier ebenfalls die Continuität aufgehoben. Wird dieſes auf die verſchiedenen Fälle richtig angewendet, ſo ergiebt es ſich als hinreichend für die elementare Vollkommenheit.

Wenn wir die beiden phyſiſchen Elemente des Mimiſchen, die, wie wir ſahen, theils individuell, theils gemeinſam ſind, ſo daß aber das individuelle durch die Poeſie auch ein gemeinſames werden konnte, mit dem ethiſchen ihnen correſpondirenden zuſammennehmen, ſo treffen beide nicht genau zuſammen, — wie dies überall ſtattfindet, und zugleich der Grund iſt, warum die verſchiedenen Zweige der Kunſt nicht ſo rein begriffsmäßig gefaßt werden können, als wenn ſie durch die Theilung eines allgemeinen Begriffs entſtanden wären, — ſondern ſie individualiſiren ſich. Wenn wir nun die eine Seite der Kunſt, wo nämlich die Bewegungen der Geſichtszüge die Hauptſache ſind, ſo daß alle andern darunter ſubſumirt werden, die dramatiſche genannt haben, und die andere Seite, wo die locomotiven Bewegungen ſo dominiren, daß die andern darunter ſubſumirt werden müſſen, dem Tanz zugeſchrieben haben, ſo giebt dies eine Eintheilung, die aber in der Geſchichte der Kunſt auf ſo verſchiedene Weiſen erſcheint, daß dieſelben in mancher Behandlung der Kunſt gar nicht auf etwas gemeinſames zurükgeführt werden können. Wollten wir ſie ſo als zwei ganz verſchiedene Künſte betrachten, ſo würden wir mit vielen Erſcheinungen in Verlegenheit ſein, in welches Gebiet wir ſie bringen ſollen; weit weniger iſt dies der Fall, wenn wir beide nur als Unterabtheilungen anſehen, wo

die Einordnung nur zwiſchen zwei Unterarten ſchwankt, die noch dazu der Theorie ſelbſt nicht genau entſprechen.

Allein wir müſſen hierbei noch auf einen andern frühern Punkt der Betrachtung zurükkgehen. Wir ſahen in dem allgemeinen Theile, daß das, was die ſchöne Kunſt überhaupt zu Einem macht, nichts anderes ſei, als die hervorragende Richtung auf die freie Productivität in derjenigen Thätigkeit, die ſonſt als gebundene, ſei es als Spontaneität oder Receptivität, hervortrat. Aber für die Eintheilung folgt daraus, daß auch jede einzelne Kunſt in ihren untergeordneten Theilen nur eine ſein kann, in ſofern als nur auf eine beſondere Weiſe jener allgemeine Impuls modificirt iſt. Die Mimik iſt eins dadurch, daß ſie die freie Productivität der willkührlichen leiblichen Bewegungen zu ihrem Stoff hat, ſo daß die ſpecifiſche Begeiſterung des Mimikers in allen verſchiedenen Erſcheinungen hierauf muß reducirt werden können. Dies iſt nun auch in beiden Unterarten gleichmäßig der Fall. Wenn wir auf der einen Seite das Alltäglichſte nehmen, den volksthümlichen Tanz, ſo iſt überall darin dieſe Richtung auf die freie Productivität in den leiblichen Bewegungen; und es iſt eben das Weſentliche davon, daß man ſich in dieſen Bewegungen von jedem Zwekk, der dabei ſtattfinden ſoll, oder jedem Unterordnen befreit weiß. Der Mimiker, der uns aber etwas weit größeres, geiſtigeres, nämlich eine Reihe von wechſelnden Gemüthszuſtänden in den Bewegungen der Geſichtszüge zur Darſtellung bringt, iſt in demſelben Zuſtande, und ſeine Richtung gleichfalls auf die freie Productivität in den leiblichen Bewegungen gehend, aber auf eine andere Weiſe modificirt, die am meiſten geiſtig bedeutend iſt, und doch nicht ſo, daß nicht der gemeinſame Character derſelbe wäre. Allein beides läßt ſich auch ſondern; der dramatiſche Künſtler braucht nicht im Stande zu ſein, einen volksthümlichen Tanz aufzuführen und umgekehrt. Wenn man dagegen, wie dies ſo häufig iſt, meint, die Begeiſterung des Mimikers müſſe eine Begeiſterung ſein für eine be-

ſtimmte Perſönlichkeit, die er darſtellt, ſo iſt dies etwas ganz falſches; denn, wollte man ſagen, der mimiſche Künſtler, wenn er dem Greiſenalter nahe iſt, ſolle eben ſo die Bewegungen des jugendlichen Lebens darſtellen können, ſo wäre dies eine Forderung, die einen Widerſpruch in ſich ſchlöſſe, denn in Beziehung auf das Feſtſtehende und Unveränderliche des Körpers könnte er ſich nicht ſo verwandeln. Aber eben ſo, wenn man ſagte, die mimiſchen Künſtler ſeien nicht nur beſchränkt in Beziehung auf dasjenige, was ihren perſönlichen Lebenszuſtand betrifft, ſondern jeder ſei auch nur fähig, gewiſſe Arten von Gemüthsſtimmungen darzuſtellen, abgeſehen von jeden phyſiſchen Bedingungen, ſo iſt dies falſch, und wollte eine Aſſociation mimiſcher Künſtler eine ſolche Vertheilung der Perſonen für beſtimmte Rollen machen, wie dies meiſtens geſchieht, ſo iſt dies nur ein Beweis ihrer Unvollkommenheit. Vielmehr muß ſich der mimiſche Künſtler für jeden Gemüthszuſtand begeiſtern können, und er muß überall ſolche leibliche Bewegungen hervorrufen, die aus dem Geiſtigen hervorgehen, und hätte er die eigentliche Begeiſterung der Kunſt, ſo würde er auch alle hervorrufen können; eben ſo muß ſeine künſtleriſche Begeiſterung auch ethiſch ganz indifferent ſein, und es muß daher Narren und lächerliche Perſonen ſelbſt der ernſteſte darſtellen können. Freilich gehört aber ungleich mehr zu der Virtuoſität in der Mimik als zur vollkommenſten Virtuoſität in der Orcheſtik, wo locomotive Bewegungen und Bewegungen der Gliedmaßen dominiren, weil dieſe weniger Bedingungen erfordern als jene; allein dieſes hindert nicht, ſie als Kunſtzweige zu coordiniren. Wollten wir dieſer Differenzen wegen lieber zwei beſondere Künſte daraus machen, ſo würde dies ſehr große Schwierigkeiten darbieten. Was ſollten wir von den Schauſpielern der Alten ſagen, waren dies mimiſche Künſtler oder nicht? Auf alle Fälle konnten dieſelben nicht Mimiker in unſerem Sinne ſein, da ſie Masken trugen, mithin nicht ein Mienenſpiel, ſondern nur ein Spiel der Augen hatten. Da ſcheinen ſie alſo der andern

Abtheilung der orchestischen Künste zuzugehören, aber hier würden wir mit dem ethischen Element ins Gedränge kommen, da sie doch einzelne wirkliche Individuen darstellen sollen. So wie wir dies aber nur als Unterabtheilung fassen, wo einmal das physische, ein andermal das ethische Element entscheiden muß, so findet hier keine Schwierigkeit statt.

Wir haben nun die Einheit der Mimik an ihrem physischen Elemente nachgewiesen, und ebenso an der Richtung der Kunstbegeisterung auf dieses bestimmte physische Element, und indem wir jene Hauptabtheilung machten in dem Hervortreten der locomotiven Bewegungen und Stellungen, welche mit dem Zurücktreten der Gesichtszüge verbunden sind, gegenüber dem Hervortreten der letztern bei dem Zurücktreten der andern, so giebt diese Eintheilung hier eine Classification blos von der Erscheinung aus; so wie wir aber dabei auf das Geistige sehen, so haben diese Bewegungen, wie schon gesagt, zugleich in dieser Hinsicht einen verschiedenen Character, so daß sie mehr die kleinern innern Veränderungen darstellen können, die sich zunächst in den Gesichtszügen zeigen, und dann auch in dem Gebehrdenspiel, und erst, wenn sie noch größer werden, sind sie auch locomotiv. Allein das Verhältniß dieser Abstufungen individualisirt sich noch auf verschiedene Weise. Vergleichen wir einen Nordeuropäer und einen Südeuropäer, so sind sich diese Veränderungen bei lezterem viel näher als bei dem ersteren. Der Nordländer bedarf einer größern Aufregung, um von innen zu einem lebhaften Gebehrdenspiel oder locomotiven Bewegungen zu kommen, dagegen bei einem Südländer ist dies ganz anders, dort braucht sogar der Prediger seine Kanzel zum mimischen Herumspringen darauf; allein das ist dasselbe, daß die innern Bewegungen zuerst auf das Gesicht gehen, und nur erst die weitere Verbreitung von da hängt von der Individualität ab, und der eine kann die einzelnen Momente im physischen Leben darstellen, der andere nicht. Sehen wir einen Menschen in besonderem Gebehrdenspiele, so

können wir daraus beurtheilen, was in ſeinem Gemüthe vorgeht; man ſieht, wenn er nachdenkt, wenn er Entſchlüſſe faßt, wenn er leidenſchaftlich iſt u. ſ. w. Dagegen im Tanz ſieht man einen ſolchen Wechſel nicht. Da iſt alſo noch eine ethiſche Differenz mit jener, daß die eine mehr individualiſirt, die andere mehr geſellig iſt. Die mimiſche Kunſt wird nur geſellig durch Unterſtüzung der Rede, wo alſo dieſe Kunſt begleitend iſt, die andere Klaſſe dagegen ſezt das Geſellige ſchon voraus, und ſo wie jemand allein tanzt, ſo vermißt jeder die Ergänzung des andern. Der Tanz kann demnach nichts anderes ſein, als der Ausdrukk einer gemeinſamen Stimmung. So iſt uns der Tanz überall gegeben und erſcheint in allen Zuſtänden der menſchlichen Geſellſchaft in verſchiedenem Maaße zwar und verſchiedenen Formen, aber als ein allgemeines Lebenselement. Das eigentlich Mimiſche aber erſcheint uns urſprünglich nur als Kunſt nicht auf ſelbſtſtändige Weiſe, ſondern an einem andern, der dramatiſchen Darſtellung. Nun aber giebt es noch ein drittes, was wir durch den Ausdrukk der Pantomime bezeichnen, wo die Mimik der Unterſtüzung der Rede entbehrt, und wo das eigentliche Mienenſpiel ein Ganzes darſtellt, und als geſellig hervortritt, dies iſt das Selbſtſtändigwerden dieſes Zweiges der Kunſt, der eigentlich ſeiner Natur nach nicht dazu gemacht iſt, ſelbſtſtändig zu ſein. Dies finden wir auch überall, aber freilich nach den verſchiedenen Völkern und verſchiedenen Abſtufungen der Kultur ſehr verſchieden modificirt. Fragen wir hier nach dem Unterſchied von dem Tanze und der dramatiſchen Mimik, und ſehen wir auf die Bedingungen, unter welchen ſie ein Selbſtſtändiges werden kann, welches der Unterſtüzung der Rede entbehrt, ſo unterſcheidet es ſich vom Tanze dadurch, daß der Einzelne als Einzelner und mit dem Anſpruch und unter der Bedingung der Bedeutſamkeit, die in den Geſichtszügen liegt, hervortrete, ſo daß alſo das eigentlich Mimiſche ſeinem Character nach dominirt; wenngleich ein ſtarkes Hervortreten des orcheſtiſchen Elements dabei ſich

zeigt, und ſo eine Combination von beiden hier ſtattfindet. Fragen wir aber auf der andern Seite nach der Möglichkeit, daß dies auch ein wirklich Auffaßbares werde, da ein ſolches Verhältniß ſo räthſelhaft iſt, daß man es nur erſt ganz ermitteln kann, wenn das Ganze zu Ende iſt, ſo ergiebt ſich, daß hier nothwendig etwas vorausgehen muß, wodurch die Verhältniſſe bekannt ſind. Es muß demnach eine bekannte Geſchichte ſein, die auf ſolche Weiſe mimiſch dargeſtellt wird, ſei es, daß die Geſchichte für ſich bekannt ſei, wie dies bei der antiken Pantomime der Fall war, oder daß, wie bei den modernen Darſtellungen der Art, der Inhalt vorher bekannt gemacht werde. Durch dieſe mögliche Combination der beiden mimiſchen Hauptzweige zu einem dritten zerfällt nun auch dies ganze Kunſtgebiet in die drei Haupttheile der Orcheſtik, Mimik im eigentlichen Sinne und der Pantomime. Dieſe drei erſcheinen nun, da die erſtern beiden auf beſtimmten Geſezen beruhen und das dritte die Combination derſelben enthält, — als das Ganze erſchöpfend; aber in wiefern wir ſie als Theile eines und deſſelben Ganzen betrachten können, dies iſt eine andere Frage, weil die eigentliche Mimik auf etwas anderes zurükgeht, nämlich die dramatiſche Poeſie, ſo daß es ſcheint, als ob wir nicht eher davon reden könnten, als bis dieſe ſelbſt abgehandelt iſt. Allein wir haben hierbei nur nöthig dasjenige vorauszuſezen, was als allgemein bekannt vorausgeſezt werden kann von der dramatiſchen Poeſie, ohne die Theorie derſelben ſchon in Ordnung gebracht zu haben.

Da ein Zweig der mimiſchen Kunſt die Kenntniß vorausſezt, wie innere Erregungen ſich im Leiblichen manifeſtiren, der andere blos leibliche Beweglichkeit, ſo kann dieſes viel einfacher entwikkelt ſein lange vor jenem, beſonders wenn das Geiſtesleben ſehr verwikkelt und mannigfaltig gedacht wird. Die einfachſten Motionen des geiſtigen Lebens verlieren ſich aber auch in diejenigen, welche ſich im andern Gebiete noch kund geben, ſo daß der Im-

puls doch der gleiche iſt. Dies führt uns auf denjenigen Punkt, nach dem es überall in der Kunſt Arten von Productionen gab, die mehr vom Einzellehen, und ſolche, die mehr vom geſelligen ausgehen, ſo wie ſolche, die mehr der ſinnlichen, andere, die mehr der geiſtigen Seite des Lebens zugehören, welches leztere am meiſten durch das Selbſtbewußtſein des Religiöſen repräſentirt wurde, ſo daß es einen doppelten Stil der Darſtellung gab, den religiöſen als von ſtrengerem Character, und den geſelligen, der einen leichteren Character hatte. Es fragt ſich nun, ob dieſes auch in der Mimik ihren weſentlichen Theilen nach der Fall iſt. Um dieſes richtig zu beurtheilen, müſſen wir uns auf einen Geſichtspunkt ſtellen, wo wir nicht ausſchließlich auf unſer gegenwärtiges modernes Leben ſehen. In dieſem nämlich iſt das Religiöſe und Politiſche auf beſtimmte Weiſe geſondert, aber das Leztere, in ſofern man an den eigentlichen Typus des bürgerlichen Gemeinweſens denkt, hat im modernen Leben nur an wenigen Orten einen ſolchen Character, daß es ſich die Kunſt angeeignet hat, was mit dem Grade zuſammenhängt, in welchem das Politiſche ein Oeffentliches iſt. Eben weil dieſes Mittelglied fehlt, ſteht das Religiöſe in ſeinem ſtrengen Character auch deſto ſtrenger dem Geſelligen nach ſeinem leichteren Character gegenüber, und wenn man alle Kunſterſcheinungen nach dieſem Maaßſtabe beurtheilen wollte, ſo würde dies unmöglich ſein. Wenn wir aber dieſen Standpunkt verlaſſen, und die mit unſerer Kultur zuſammenhängende Geſchichte, alte und neue, in Eins zuſammenfaſſen, ſo ſehen wir auch Zeiten, wo es nicht immer ſo geweſen iſt, und wo Religion und Politik weſentlich zuſammenhingen, ſo daß wir die ſtrenge Form der Kunſt nicht blos im Religiöſen, ſondern auch im Politiſchen zu ſuchen haben. Betrachten wir von dieſem Geſichtspunkt aus die mimiſche Kunſt in ihrer Totalität, und ſehen insbeſondere auf die Orcheſtik, ſo finden wir, daß in dieſer das Meiſte dem leichten geſelligen Stil angehört. Aber auch unter allen gebildeten Völkern, wo Kunſt war, und

religiöſe Zuſammenkünfte ſtattfanden, denen zuſammenſtimmende Maſſen und Bewegungen weſentlich waren, die nichts anderes ſein konnten, als Ausdrukk und organiſche Beſtandtheile der religiöſen Motive in dieſem Zuſammenſein, wie dies beſonders bei allen feſtlichen Aufzügen im religiöſen Character der Fall war, da finden wir das phyſiſche Element unſerer Kunſt auch im religiöſen Stil, ſo daß alſo auch dieſer Theil unſerer Kunſt nicht davon ausgeſchloſſen iſt, und ſo vielmehr beide Formen darin vereint ſind. Wenn wir bei der eigentlichen Mimik überwiegend das Zuſammenſein mit der dramatiſchen Poeſie denken müſſen, ſo erſcheint dieſe mehr politiſch, aber das Politiſche ſchließt immer bei den Alten das Religiöſe mit in ſich, als im Innern des Motives mitgeſezt; auch da zeigen ſich dieſe beiden Formen, und ſo geht alſo die Mimik in dieſen beiden weſentlichen Zweigen in dieſen Gegenſaz, den wir aufgeſtellt, mit ein, und wir müſſen dieſe beiden Stile in derſelben ebenfalls unterſcheiden. Wenn wir aber außer dieſen beiden Hauptzweigen noch als ein Drittes die Pantomime aufgeſtellt haben, indem dieſelbe als ein Zuſammenſein von den beiden erſten nicht ein Zerſtörendes, ſondern eine ein Neues conſtituirende Aufhebung des relativen Gegenſazes zwiſchen jenen iſt, ſo iſt dergleichen immer das Schwierigſte zur richtigen Beurtheilung und Aufnahme in eine theoretiſche Conſtruction, weil man hier den Punkt verliert, den man bei den einfachen Gattungen feſthält; der Natur der Sache nach aber kann ſie ſo gut in dem einen wie in dem andern Stil gedacht werden. Denken wir in einem religiöſen Aufzuge Geſang und Rede abgeſondert, aber mit der Bewegung zugleich den phyſiognomiſchreligiöſen Ausdrukk, ſo haben wir da beides, und indem die locomotiven Bewegungen einen andern Typus, nämlich den eines größeren Beharrens, und mithin eines geringeren Grades von ſchneller Veränderlichkeit erhalten, ſo gewinnt das Miniſche mehr Spielraum. So läßt ſich der Gegenſaz durch das

ganze Gebiet hindurchführen, welches wir nun in den einzelnen Zweigen für sich zu betrachten haben.

1) Orchestik.

Da wir bei diesen Gegenständen mehr von Außen begonnen haben, so ist es sehr natürlich, daß wir hier von unten aufsteigend zunächst mit der Orchestik beginnen, denn hier ist, wie schon gesagt, die Richtung auf freie Productivität am meisten ins Leibliche versenkt, und dies um so mehr, je mehr diejenigen Bewegungen hier zurükktreten, die die feineren geistigen Nüancen ausdrükken, so daß die größeren Massenbewegungen der Gestalt hier das eigentliche wesentliche Element sind. Zugleich ist aber auch dieser Kunstzweig derjenige, der auch fast überall am meisten in die Masse eindringt, ich meine in die Masse des Volkes, und es wird nicht leicht eine Ausnahme geben, daß das Volk nicht tanze. Es liegt dies in seinem Princip selbst, denn die Masse des Volkes hat es auch am meisten in ihrer gebundenen Thätigkeit mit leiblichen Bewegungen zu thun, um als Masse auf die Masse der Natur zu wirken, und das geschäftige Leben hat größtentheils keinen andern Gegenstand, als den Gebrauch der körperlichen Kräfte, dies ist der Character des Akkerbaues und aller unmittelbar producirenden Gewerbe. Allein wenn das menschliche Selbstbewußtsein zu seiner wirklichen Vollständigkeit gelangen soll, so ist in demselben Gebiet ein Ersaz nöthig; denn diese Anstrengung der körperlichen Kräfte, die in ihren Erfolgen sich so sehr verbreitet, daß nur das Wenigste davon denen zu Gute kommt, die in dieser Thätigkeit begriffen sind, indem sie für andere arbeiten, — gewinnt gar zu leicht den Character eines Nothzustandes und mithin einer Lebensbedrängniß. Denken wir uns nun, daß die Zeit der Arbeit wechselt mit einer Zeit der Muße, und es ist die Frage, welche Richtung das Leben annehmen würde in dieser Freiheit, so wäre es sonderbar, und würde ganz andere Bedingungen voraussezen, wenn das Volk die kör-

perlichen Bewegungen ganz abſtellen und ſich vorzüglich mit geiſtigen Gegenſtänden beſchäftigen ſollte; dieſes geſchieht wohl in den religiöſen Zuſammenkünften, aber dieſe können natürlich nicht die ganze Mußezeit ausfüllen, welche der Abſpannung und Sammlung zufällt. Da iſt das Natürlichſte, und das wodurch die Maſſe des Volkes noch am meiſten zum Bewußtſein der Freiheit kommt, wenn ſie in das Gebiet der leiblichen Bewegungen zurükkgeht; aber nicht ſolcher, die einem Zwekk dienen, ſondern die aus freier Productivität hervorgehen, indem gerade darin das Bewußtſein liegt, daß ſie durch nichts von Außen bedrängt ſind; und ſo kommt ihnen dann auch die gebundene Thätigkeit als ein Gewolltes zum Bewußtſein, nur als Wechſel der leiblichen Bewegung, da ſie die Bewegung überhaupt wollen. So aufgefaßt entſteht dadurch eine wahre Lebenseinheit, und wir begreifen es, wie beides ſich immer gegenſeitig erregt, wie hernach die gebundene Thätigkeit eben ſo entſteht, und wie aus dieſer eine freie Thätigkeit, die materialiſtiſch denſelben Typus hat. Ein geſchichtliches Beiſpiel liegt vor wenigſtens aus der neuern Zeit, welches uns hier die Naturgrenzen am beſten erkennen läßt. So bietet die Zeit der puritaniſchen und independentiſchen Schwärmereien in England, die ihren höchſten Gipfel unter Cromwell erreichten, wo alles, was Erholung und Vergnügen gewährt, verpönt, und nicht blos der Sonntag lauter beſtimmten geiſtlichen Uebungen gewidmet war, ſondern dieſe auch einen Theil der andern Tage einnahmen, einen Zuſtand der Ueberſpannung dar, der in offenbarem Widerſpruch mit dem geiſtigen Kulturzuſtande war, dem das nicht angemeſſen iſt, daß die Maſſe eine ſolche Menge Zeit mit geiſtigen Beſchäftigungen ausfülle. Da mußte natürlich eine Reaction entſtehen, und wenn das Bedürfniß dazu nicht dageweſen wäre, ſo würde es vielleicht nie zur Wiedereinſezung Karls II. gekommen ſein. — Faſſen wir nun das bisher Geſagte zuſammen und fragen von dieſem Standpunkt aus nach dem eigentlichen Character

der orcheſtiſchen Kunſt, ſo iſt er nichts anderes als dies, durch freie Productivität in den leiblichen Bewegungen die Einheit des Pſychiſchen und Leiblichen zum Bewußtſein zu bringen; denn ſo wie nun die körperlichen Anſtrengungen in der Arbeit in einem gewiſſen Grade als erzwungen und als Sache der Noth erſcheinen, ſo iſt dieſe Identität aufgehoben, und es erfolgt dann die Anſtrengung der Kräfte im Dienſte des Leibes, um ſeine Bedürfniſſe zu ſchaffen; hier iſt es nicht Sache des Willens, und wo dies nicht iſt, da iſt jene Einheit aufgehoben; und nur indem eine freie Production auf dieſem Gebiete eintritt, die von den Bewegungen des Willens ausgeht, wird dieſe Identität wieder hergeſtellt, und das Selbſtbewußtſein wird wieder zur vollſtändigen Lebenseinheit. So die Sache gefaßt, können wir uns auch gar nicht wundern, wenn in dem Maaße, als die leiblichen Anſtrengungen des Volkes groß ſind, auch die körperlichen Bewegungen der Orcheſtik roh ſind, und mehr Anſtrengung erfordern, ſo daß in dem Volkstanz keineswegs das Leichte und Graziöſe iſt, wie in dem der höheren Stände, weil eben die Einheit darauf beruht, daß auch dieſe freien Bewegungen eine gewiſſe Anſtrengung haben; und ein frohes Bewußtſein davon erhält das Volk in dem Maaße, als die freien Bewegungen wenigſtens an die Anſtrengung grenzen. Denken wir uns in Abſtufungen aufwärts als eine Thätigkeit, die ebenfalls ſo gebunden iſt, die des Geſchäftsmannes, welche gleichfalls dem Bedürfniß dient, wenngleich ſchon mehr auf das Allgemeine gerichtet, ſo daß die Thätigkeit, weniger leiblich, auch nicht mehr in demſelben Grade Anſtrengung iſt, ſo wird natürlich hier die freie Productivität einen andern Character annehmen, und etwas höheres manifeſtiren. Aber dem ungeachtet iſt kein weſentlicher Unterſchied zwiſchen dem Volkstanz und dem der höheren Stände, wenngleich nach Maaßgabe der Differenz ihrer Arbeit die Form derſelben und der ethiſche Character ein anderer iſt. Die Größe der Differenz hängt da ab von der Größe der Differenz der

verſchiedenen Abtheilungen der Geſellſchaft, überall iſt der Tanz aber weſentlich ein geſelliges *). Allein der Tanz drükkt auch zugleich in dem religiöſen Zuſammenſein der Individuen Weſentliches aus, jedoch von dieſem Punkt aus, wo wir jezt ausgingen, entſteht nur der geſellige, nicht der religiöſe Stil in der Orcheſtik, vielmehr ward dieſer nur angedeutet; denn in die Zeit der Muße fällt auch die Beſchäftigung mit geiſtigen Dingen, und an dieſe knüpft ſich dann der religiöſe Stil. Wenn wir nun nicht behaupten können, jene Richtung auf das Geiſtige würde aus der ganz in das Leibliche verſenkten Volksmaſſe entſtehen, wenn ſie iſolirt wäre, und nicht von der mehr geiſtigen Maſſe der höheren Stände einen Impuls bekäme, ſo ſieht man hier, wie von der Maſſe aus zunächſt dieſe Kunſtrichtung des geſelligen Stils entſteht. Verſezen wir uns in eine ſolche Region, wo die Maſſe zunächſt begriffen iſt in der Herbeiſchaffung ihrer leiblichen Bedürfniſſe, und dabei die klimatiſchen Verhältniſſe ſo ungünſtig, daß nur wenige da wohnen können, und wenig Verkehr und Geſelligkeit ſein kann, ſo verſchwindet hier dieſes Kunſtgebiet faſt ganz, und wir finden daſelbſt die niedrigſte Stufe des menſchlichen Daſeins, indem hier der Menſch am wenigſten als ſolcher hervortritt; wo aber dieſe Kunſtübung dazu kommt, wenngleich unter den roheſten Formen, ſo erſcheint der Menſch auf einer höheren Stufe, indem ſein Daſein dadurch erhoben wird. Gehen wir auf den Punkt zurükk, von dem wir

*) In dem urſprünglichen Heft unterſcheidet Schleiermacher den Tanz in den Volkstanz und den höheren, welchen er gegen das Ende der Abtheilung über Orcheſtik ſo feſtſtellt, daß er ſagt: „Von dem Volkstanz ſollte ſich der höhere Tanz eigentlich nur durch die ſtrengere Schule unterſcheiden und dadurch, daß auf eine beſtimmte Weiſe die Tradition des Normalen fortgepflanzt würde. Jezt aber iſt er ganz in den Händen der Schaubühne, welche ſelbſt dem Volksthümlichen durchaus entfremdet iſt.“ Dann ſpricht er ferner von jenem Seiltänzeriſchen und Athletiſchen, worin dieſer Tanz ausgeartet ſei, indem er bemerkt, daß unmöglich der wahre Ausdrukk darin gefunden werden könne, indem nichts darin ſei, was ſich auf die Seele zurükkführen ließe. Siehe unten.

begonnen, ſo finden wir hier ſchon das Auseinandergehen der Kunſt in die beiden Stile, indem der eine ſich mehr anſchließt an das Bedürfniß einer freien Production, die der körperlichen analog iſt; der andere dagegen, der religiöſe, an das Bedürfniß neben der körperlichen Anſtrengung auch eine geiſtige Beſchäftigung und Thätigkeit zu beſitzen. Das eine geht rein von der Orcheſtik aus, das andere, das Religiöſe, nimmt zugleich die orcheſtiſche Bewegung auf. — Das Bisherige erſtreckt ſich, dem Ausgangspunkte gemäß, nur auf den eigentlichen Volkstanz; von den höheren Ständen, wenn ſie dieſe Kunſt üben, gilt es nicht, da ihre gebundene Thätigkeit keine leibliche iſt. In den gegenwärtigen Verhältniſſen iſt aber darum das Nationale ſo gut als verſchwunden. Iſt ein Volk einmal in dem allgemeinen Weltverkehr, ſo verliert ſich das eigenthümlich Nationale gegen ein Gemeinſchaftliches unter denen, die daran Theil nehmen, und dies verliert ſich dann in die niedern Klaſſen. So verſchwindet der Volkstanz in dem Maaße, als ein Volk an dem allgemeinen Verkehr Theil nimmt, und die Stände verſchieden ſind. Der geſellſchaftliche Tanz der höheren Stände hat aber darum doch denſelben Urſprung, er iſt aus dem Volkstanz hervorgegangen und mit den Verhältniſſen allmälig verändert. — Betrachten wir, indem wir Schritt für Schritt weiter gehen, den Tanz, wie er als eigentliche Kunſt behandelt wird auf unſern Schaubühnen, ſo könnte man freilich ſagen, er ſei, wie er gewöhnlich iſt, eine Ausartung, aber dieſe iſt nie das Weſentliche, ſondern an einem andern, das Falſche und Verkehrte muß ſo immer noch an etwas Gutem ſein, und deshalb kann auch von ihm die Rede ſein. Der erſte Anfang der Ausartung iſt aber dann, wenn dieſer Tanz reiner Tanz wird, denn er hat eigentlich ſeinen Ort in der Pantomime, und wenn er aus dieſem herausgeriſſen wird, ſo wird er unverſtändlich als für ſich Hervortreten der orcheſtiſchen Virtuoſität in der Pantomime, für welche leztere wir ihn daher verſparen.

Fragen wir nun, wodurch eigentlich die Grenze und die poſitive Beſchaffenheit der Bewegungen, die in der Orcheſtik vorkommen, beſtimmt ſeien, ſo folgt aus dem allgemeinen Princip, daß die Bewegung rhythmiſch ſein müſſe. Als wir nämlich im Allgemeinen den Unterſchied ſuchten zwiſchen dem Kunſtloſen und Künſtleriſchen, in ſofern es gleichartig iſt, ſagten wir, daß das Kunſtmäßige ſtets ein Gemeſſenes ſein müſſe, und davon iſt die Anwendung auf leibliche Bewegung in dem Begriff des Rhythmiſchen enthalten. Fragen wir aber nach dem Grunde dieſes Wohlgefallens am Rhythmiſchen, und warum dieſe Bewegungen, wenn ſie kunſtmäßig ſein ſollen, auch rhythmiſche ſein müſſen, ſo iſt dies eine allgemeine phyſiologiſche Frage, und führt uns auf etwas in der Natur gegebenes zurükk. Das Rhythmiſche im Tanze und das in der Muſik iſt weſentlich daſſelbe, und mithin liegt dieſe Frage höher als unſer gegenwärtiger Standpunkt; aber indem wir in dem erſten Theile in der allgemeinen Betrachtung der Künſte das Rhythmiſche nicht zwekkmäßig abhandeln konnten, ſo bleibt uns gegenwärtig übrig, beides von einander zu ſondern, das Muſikaliſche von dem Rhythmiſchen des Tanzes, jenes nämlich als in den Bewegungen der Stimmwerkzeuge, wo es daſſelbe iſt, wie das Rhythmiſche, dieſes in den Bewegungen der Gliedmaßen für den Tanz. — Bewegung überhaupt hat zwei Elemente, Raum und Zeit, und ſie iſt Veränderung durch beide, und zwar Raumveränderung in der Zeit. Denken wir uns eine Reihe, ſo gehört auch eine Gliederung ihr zu, und ſo muß auch eine Reihe der Bewegung in Theile zerfallen, die jedoch nicht brauchen gleichzeitig zu ſein, aber jedoch in einem gewiſſen erkennbaren Verhältniſſe ſtehen müſſen, damit der Character des Meßbaren nicht verloren gehe. Nun iſt in der Bewegung ein Gegenſaz der beiden Elemente in dem Verhältniß des Schnellen und Langſamen; bei jenem denken wir uns in gleichem Zeitmaaß mehr Bewegungen, bei dieſem weniger; allein dieſes fließende Mehr und Minder muß

um gemeſſen zu werden, auf ein beſtimmtes zurükgebracht werden, ſo entſteht im Einzelnen die Gliederung, ſo wie im Ganzen der Gegenſaz zwiſchen kurz und lang. Hierzu kommt aber ferner noch der Gegenſaz zwiſchen Arſis und Theſis, oder des Accentuirten und Tonloſen, ohne welche die Meßbarkeit nicht wirklich gegeben wäre. Denken wir uns mehrere gleiche Bewegungen ohne einen ſolchen Unterſchied des Tons, ſo iſt uns nichts gegeben, woran ſich erkennen ließe, wo eine Unterabtheilung anfängt, und wo das erſte Glied einer neuen Gliederung. Dieſer Gegenſaz hat aber ſeinen beſtimmten Grund in der Natur, indem er nichts anderes iſt, als das Uebertragen eines in der Natur unſeres Lebens Gegebenen, alſo Unwillkührlichen in den Bewegungen, auf das Willkührliche. Es giebt ſolcher unwillkührlichen Bewegungen zwei, die Bewegungen des Herzens in dem Blutumlauf und die Bewegungen der Lunge in der Reſpiration, welche die Arſis und Theſis als weſentlichen Character an ſich tragen; die ſtärkeren Bewegungen haben die Arſis, die ſchwächeren die Theſis, wenngleich dieſer Unterſchied in der Wirklichkeit bald ſchwächer, bald ſtärker hervortritt. Denken wir uns dieſe das ganze Leben in ſeiner Zeitlichkeit regulirenden Bewegungen in dieſer Form gegeben und die willkührlichen Bewegungen hiermit in Widerſpruch, alſo unregelmäßig, während jene immer regelmäßig ſind, ſo geht dies ſehr gut an in der gebundenen Thätigkeit, die nur um eines andern willen iſt, wo wir alſo die Befriedigung gar nicht ſuchen und die Vollkommenheit nicht meſſen nach dem, was ſie ſelbſt ſind; und ſo hat z. B. das Gehen und Sprechen in Geſchäften keinen Theil an jenen Grundformen des Lebens, ſondern veranlaßt dieſe um des Zweckes willen; aber ſo wie die Bewegung als freie Production um ihrer ſelbſt willen ſein ſoll, ſo würde hier nichts anderes zur Wahrnehmung kommen, als der Widerſpruch, und dies wäre das abſolut Kunſtloſe. Von dieſem Punkt aus finden wir dann ſehr natürlich eine Steigerung; je nachdem der Sinn für dieſe

Regelmäßigkeit mehr entwickelt iſt, deſto weniger ſtark braucht das Gegentheil aufzutreten, um doch gefunden zu werden. Im rohen Volkstanz iſt dieſer Gegenſaz zwiſchen Arſis und Theſis ſo ſchroff hingeſtellt, daß er den Gebildeten ſtört und beleidigt, während die darin Begriffenen ſich nur dadurch der freien Thätigkeit des Rhythmus bewußt werden; umgekehrt aber iſt das Verſchwinden der Meßbarkeit dieſes Gegenſazes nur als Ausnahme denkbar, wie dies in der Muſik möglich iſt, wo es Stellen giebt, wo der Tact aufhört und der Künſtler nach Belieben ſpielen ſoll. In dem Tanz dagegen, als geſellig gedacht, darf die Arſis und Theſis, die den Tact bilden, nie verloren gehen, weil ſonſt die rhythmiſche Gliederung verloren ginge und eine allgemeine Verwirrung entſtehen würde. Allerdings aber gehört es zur freieren Entwikkelung des Sinnes, wenn der Gegenſaz nicht ſo ſchroff hervortritt. Sehen wir dagegen auf das Materielle der Bewegungen, d. i. die Geſtalt und Veränderungen derſelben, ſo erſcheint hier alles ſo vollkommen willkührlich, daß es ſchwer wird, davon Rechenſchaft zu geben; je einfacher die Bewegungen ſind, deſto verſtändlicher ſind ſie, und Analogien der Natur führen dahin, die Bewegungen des Tanzes bis auf einen gewiſſen Punkt ſich als Claſſification zu conſtruiren. Ich will hier nur den Gegenſaz zwiſchen geradlinig und krummlinig aufſtellen; ohne denſelben wird ſich nicht leicht ein Tanz finden, aber das Verhältniß beider zu einander iſt ſehr verſchieden; bald iſt das eine, bald das andere das Maximum, bald wechſelt die Zuſammenſezung ſolcher Glieder in demſelben Tanze. Der eigentliche Character iſt jedoch der, daß die Bewegungen zugleich locomotiv ſind, und doch ruhend; locomotiv für den Einzelnen, aber im Ganzen ruhend für die Maſſe. Die ganze zur Darſtellung vereinigte Maſſe bleibt in der Regel in demſelben Raume, aber die Einzelnen bewegen ſich darin. Denkt man die ganze Geſellſchaft ſich aus dem Raume herausbewegend, ſo entſteht immer der Schein eines Zweckes, oder von etwas, was außerhalb der

Tanzes läge. Dieſe Beſchaffenheit eben der Bewegungen, locomotiv zu ſein für den Einzelnen und Ruhe für das Ganze, iſt nichts anderes, als die poſitive Vermeinung jedes Zweckes, indem dadurch jeder Schein eines zu bewirkenden Erfolges aufgehoben wird. Daraus entſteht aber von ſelbſt, daß die Bewegungen als Ruhe etwas Cycliſches haben müſſen, d. h. es muß eine Folge von Bewegungen ſein, die ſich in ſich ſelbſt auf eine beſtimmte Weiſe abſchließt. Faſſen wir nun dies zuſammen, das Rhythmiſche im Großen und Einzelnen, die Zuſammenſezung von gerad- und krummlinigen Bewegungen und das zugleich locomotive und in demſelben Raum bleibende Sein, ſo ſind dies alle verſchiedene Elemente des Tanzes für ſich betrachtet; alles weiter ins Einzelne Gehende gehört nicht mehr für die allgemeine Theorie, und hängt ſchon mehr an andern Bedingungen, denn die verſchiedenen Miſchungen aller dieſer Elemente ſollen einerſeits Ausdruk des Nationalen und ſo in dieſem gegründet ſein, und andererſeits müſſen ſie ſich reduciren auf ein verſchiedenes Verhältniß dieſer elementaren Gegenſäze.

Es giebt aber auch eine abweichende Richtung des Tanzes, welche wir noch in Betrachtung ziehen müſſen, indem ſie, wenngleich aus dem Weſen der Kunſt gar nicht hervorgehend, dennoch im Leben oft entgegentritt, nämlich die Ausartung des Tanzes nach der Seite der Geſchlechtsluſt. Offenbar iſt dies eine Verunreinigung der Kunſt, und es iſt gar nicht nöthig, dies erſt von der ethiſchen Seite zu betrachten, um zu ſagen, daß wo ſich dies findet, der Tanz nicht mehr ſei, was er eigentlich ſein ſolle. Dieſe Ausartung jedoch iſt keineswegs allein darin gegründet, daß die tanzende Geſellſchaft aus beiden Geſchlechtern zuſammengeſezt iſt, wo ſie in ihrer Gegenſeitigkeit nur ein rein Partielles und Zufälliges ſein würde; denn, wenn wir die Orientalen betrachten, die nur vor ſich tanzen laſſen, ſo nimmt der Tanz auch hier die Tendenz an, die Geſchlechtsluſt zu erregen. Offenbar iſt das Wohlgefallen an der Entwikkelung

der Geſtalt in der Bewegung das Maaß der Vollkommenheit, und daher von der Kunſt unzertrennlich. Immer iſt zuerſt darin enthalten, daß das leibliche Leben in ſeiner urſprünglichen Beweglichkeit nicht alterirt iſt durch die gebundene Thätigkeit. Alle körperliche Arbeit als ſolche, indem ſie nothwendiger Weiſe nur partielle Bewegung iſt, (denn gewiſſe Bewegungen kommen gar nicht vor, andere wiederholen ſich,) hat die Richtung in dieſer Hinſicht eine Alteration hervorzubringen, indem die Beweglichkeit in den nicht geübten Theilen zurükktritt, und ſo entſteht immer eine Schwerfälligkeit in der Bewegung und eine Ungleichmäßigkeit in der Beweglichkeit. Sehen wir dagegen im Tanz eine ſolche Beweglichkeit von Formen, als dieſe Gegenſäze in ſich tragen, auf eine ungehinderte Weiſe fortſchreiten, ſo iſt die natürliche Beweglichkeit nicht alterirt. Nun aber iſt dies nur die negative Seite des Wohlgefallens; fragen wir dagegen nach der poſitiven, ſo iſt dies die Sympathie mit dem Reichthum der Bewegungen, die in der menſchlichen Geſtalt möglich ſind; allein dies kann nur recht zum Bewußtſein kommen in einer Mannigfaltigkeit von gemeſſenen Bewegungen, und ſo iſt auch hier der Ort, wo dies zur Anſchauung kommen kann. Offenbar iſt nun hier eine Differenz durch das Geſchlechtliche beſtimmt, indem die Beweglichkeit des männlichen und weiblichen Körpers in ihrem Verhältniß zu einander eine Differenz in ſich trägt, ſo daß alſo jene Vollkommenheit nicht wahrgenommen werden kann, ohne daß die Differenz der Geſchlechter mit wahrgenommen würde. Allein es iſt Mangel an Kunſtſinn, wenn dieſes Wohlgefallen in Geſchlechtsluſt übergeht; denn das Wohlgefallen iſt von aller Begierde frei. So wie nun auf der andern Seite in der Art der Bewegungen eine Tendenz dazu wahrgenommen wird, ſo iſt dies Ausartung in dem Darſtellenden, wie in dem Beſchauer; hat ſich aber ſo etwas eingeſchlichen, ſo ſteigert es ſich natürlich auch von beiden Seiten, und es iſt deshalb die Aufgabe des

Tanzes, ſich in ſolchen Grenzen zu halten, daß dieſe Ausartung nicht entſtehe.

Dies führt uns auf einen andern Punkt zurükk, deſſen ſchon anfangs gedacht worden iſt, nämlich die Verhältniſſe, die in der Geſtalt entſtehen durch die Bekleidung. Dieſe kann in ihrem Mehr- oder Minderſein günſtig oder ungünſtig ſein für die freie Entwikkelung der Bewegungen. Allein je ungünſtiger ſie iſt, deſto ſchwieriger iſt auch die Ausführung der Kunſt, und im entgegengeſezten Falle deſto leichter. Daher wo die Kunſt einen Ort hat, und wo es eine Virtuoſität darin giebt, iſt auch eine beſondere Bekleidung für den Tanz. Nun ſind es immer weniger die Verhältniſſe der Bewegung ſelbſt, als die Verhältniſſe des unmittelbaren Hervortretens der Geſtalt und des Verhülltſeins der Geſtalt, worin dieſe Ausartung ihren urſprünglichen und erſten Siz hat; denn ſo wie hier die Tendenz iſt, die Geſtalt hervortreten zu laſſen auf eine andere Weiſe, als in Beziehung auf die Bewegungen, die in der Kunſtübung ſelbſt vorkommen, alſo auch in ihrer Perſönlichkeit an und für ſich, ſo iſt darin ſchon der Anfang der Ausartung gegeben. Vielmehr muß ſich alles auf die Darſtellung ſelbſt beziehen, und jede andere Beziehung bringt ein fremdes Element hinein. — So iſt eine zweite Ausartung die im Epideictiſchen, was eine Ausartung in die mechaniſche Virtuoſität iſt, und für die Kunſt eben ſo fremd iſt. Werden dagegen dieſe beiden Punkte vermieden, ſo hat der Tanz eine ſo reine Entwikkelung, daß er nur als Kunſt erſcheint.

Wenn wir das bei der Orcheſtik Geſagte mit dem im Allgemeinen Geſagten vergleichen, ſo ſcheint es, als ob dieſer Zweig in der Mitte ſtände zwiſchen dem Kunſtgemäßen und dem Kunſtloſen. Als inneres Motiv der Kunſt ſezten wir überall das erregte Selbſtbewußtſein, aber doch nur ſo, daß ſich die freie Productivität unterſcheide von dem unmittelbaren Ausdrukk des erregten Selbſtbewußtſeins, der mimiſcher und muſikaliſcher Natur

war; und da die Kunſtübung analoger Natur iſt wie die gebundene Thätigkeit, ſo ſchloß ſie ſich hier an den bewegten Zuſtand an. Die unmittelbaren Aeußerungen ſind aber unbeſonnen und ungemeſſen, die Kunſt hingegen iſt beſonnen und gemeſſen, und indem das Kunſtloſe in ſeinen Bewegungen gemeſſen und überlegt wird, ſo liegt hier das Künſtleriſche darin, und es iſt mithin ein Uebergang aus dem Kunſtloſen in das Künſtleriſche vorhanden, ohne doch ſchon die eigentliche Kunſt zu ſein. Daß es aber auch wirklich einen ſolchen Uebergang giebt, leidet keinen Zweifel. Es ſchließt ſich hier künſtleriſche Productivität in ihren erſten Anfängen an die Muße des feſtlichen Lebens, als die abſolute Befreiung einer zuſammengehörigen Geſelligkeit von der gebundenen Thätigkeit, ſei es, daß ſie nun erſcheine in der Form der freien Geſelligkeit, oder mehr in der Form der Religion und Speculation; denn in dieſe einzelnen Namen laſſen ſich alle großen Leiſtungen der Kunſt einreihen. Da der Volkstanz geſellig iſt, und einen Gegenſaz zur gebundenen Thätigkeit bildet, ſo fällt er von ſelbſt in die Zeit der Muße, und es ſind auch hier die Elemente des feſtlichen Lebens. Daher iſt die Stimmung, die hier eigentlich als urſprüngliches Motiv anzuſehen iſt, nicht das Product des Augenblikkes, wie alle dem Tanz und der Muſik analogen Bewegungen entſtehen, ſondern ſie iſt bedingt durch die ganze Lebensordnung, und gleichſam aufgeſummt in der Zeit der Arbeit und ihrer gebundenen Thätigkeit, ſo daß ſie ſich in dieſen Zwiſchenräumen gleichſam entladet. Dies iſt alſo kein unmittelbares Selbſtbewußtſein, ſondern ein ſchon im Voraus darauf gerichtetes. Da können wir allerdings nicht ſagen, daß hier ein beſtimmtes Element des Kunſtloſen wäre, ſondern es iſt gleich in die Beſonnenheit umgewandelt, und urſprünglich ſchon an die Theilung des Lebens und an den Wechſel zwiſchen Muße und Arbeit geknüpft, und indem es von dieſem Maaß ausgeht, kann es ſelbſt nur wieder ein gemeſſenes ſein. Aber dennoch liegt in dieſem Gebiete ein bedeutender Unterſchied zu Tage, den

ich nur zunächſt im Großen in Erinnerung bringen will als Gegenſaz zwiſchen abendländiſcher, morgenländiſcher und ſüdländiſcher Art und Weiſe. Bei uns iſt der Volkstanz noch in ſeiner Urſprünglichkeit als die dem Begriffe der Kunſt angemeſſene Erholung von der gebundenen Thätigkeit in der Zeit der Muße, um ſich da derſelben Kräfte als freier Thätigkeit bewußt zu werden. Ganz anders dagegen wird dieſer Gegenſtand bei den Morgenländern gehandhabt. Hier ſind es theils Sclavinnen, theils freie Perſonen weiblichen Geſchlechts, die den Tanz üben, und ſich dem Anſchauen derer darbieten, die ſich in dem Zuſtande der Muße befinden, ſo daß, was bei uns in einer Perſon vereinigt, hier in zwei vertheilt iſt. Denn bei der Tänzerin iſt dies eine gebundene Thätigkeit, ihre Kunſtübung iſt ihre Pflicht oder ihr Gewerbe, und der Zuſtand, der eigentlich zum Bewußtſein kommen ſoll, iſt in denen, die ſich vortanzen laſſen; dagegen in den Tanzenden ſelbſt iſt dieſes Motiv nicht. Fragen wir nun, wenn wir ſie als Freie denken, was ſie zu dieſem Geſchäft beſtimmen könne, ſo wäre dies wie bei dem Sclaven, wenn wir dieſe Thätigkeit als nicht von ihm ausgehend, ſondern nur als gebundene Thätigkeit denken wollten, etwas rein zufälliges, daß ſie ſich etwa, wie z. B. die indiſchen Bajaderen, dem Geſchlechtsgenuß darbieten wollten; vielmehr müſſen wir den Impuls in dem künſtleriſchen ſelbſt ſuchen, und da iſt es die ſpecifiſche Begeiſterung für die Entwikkelung der menſchlichen Geſtalt in freien Bewegungen. So haben wir hier die Kunſt in ihrer vollſtändigen Sonderung. Das Analogon davon finden wir ſchon bei uns in dem geſellſchaftlichen Tanze der höheren Stände, wo jener Gegenſaz gar nicht ſo hervortreten kann, weil ſie in ihrer gebundenen Thätigkeit in keiner körperlichen Anſtrengung begriffen ſind. Hier erſcheint der Tanz nur als ein einzelnes Element, das wir uns aus dem Volkstanze ſelbſt müſſen entwikkelt denken. Ueberall dagegen, wo der Tanz noch in ſeiner Kunſtkraft beſteht, und nicht bloß formelle Sitte iſt, muß das Motiv ſein, Begeiſterung

für die ſchönen Bewegungen der Geſtalt. Verliert nun am Ende der Tanz in den höheren geſellſchaftlichen Regionen allemal das Nationale, je mehr ſich der gegenſeitige Verkehr der Völker vergrößert, und nimmt gleich die Maſſe an dieſem Verluſt des Characteriſtiſchen dabei Theil, je näher ſie jenen ſteht, ſo eignet ſich doch auch dieſer Tanz der höheren Stände gerade dazu am beſten, die Kunſtformen auszubilden und aufzubewahren, und iſt zugleich das Normale der künſtleriſchen Bewegung, an welches ſich wieder der Volkstanz hält, damit er nicht in das Wilde und Kunſtloſe ausarte. Deshalb iſt aber hier kein fremdes Element vorauszuſezen, ſondern der Tanz kann ſich hier ganz der Art gemäß halten, wie wir ihn conſtruirten. Allein ein Zuſammenhang iſt da zwiſchen dieſer und jener epideictiſchen Ausartung. Dies können wir auch auf den Schaubühnen finden, wo in dem Ballet in ſeiner jezigen Form vieles in den Bewegungen dem Tanz an und für ſich nicht angehört, ſondern in das Seiltänzeriſche übergeht, und nichts zu bewundern iſt, als der hohe Grad der Beweglichkeit, nicht die Form derſelben, und es überwiegt dabei nicht die Freude an jenen Bewegungen, ſondern vielmehr an den überwundenen Schwierigkeiten, was doch ganz in das mechaniſche Gebiet fällt. Soll dies überhaupt getadelt werden, ſo iſt dies eine ganz andere Frage, denn die Beweglichkeit der menſchlichen Glieder aufs höchſte zu treiben, bleibt eine Aufgabe für ſich, und wie den menſchlichen Körper auch in dieſer Beziehung auszubilden ſein Maximum haben muß, ſo muß es auch im Einzelnen ſolche geben, die dies zur Virtuoſität bringen. Aber etwas anderes iſt es, ob dies auch ſoll ein beſonderer Beruf ſein, den ſich einzelne Menſchen wählen, und mit dem ſie ihre Schuld an die menſchliche Geſellſchaft abtragen wollen, und worauf ſie ihre Exiſtenz baſiren; doch dies gehört nicht hierher, wenngleich es unſtreitig in die allgemeinen menſchlichen Aufgaben verflochten iſt. Allerdings giebt es hierbei in dieſer Beziehung eine Epideixis, in ſofern ſie nicht athletiſch, ſondern ſeiltänzeriſch

iſt, wo nicht, wenngleich dieſe Beweglichkeit rein mechaniſch iſt, zugleich der Tanz ein Gegenſtand dieſer Epideixis wäre. Aber dies gehört ganz in das Gebiet, wo die Kunſt an einem andern iſt. Wenn dagegen Bewegungen ſolcher Art in den eigentlichen Tanz aufgenommen werden, ſo iſt dies eine Vermiſchung. Der Tanz kann als Verſchönerung an der mechaniſchen Epideixis ſein, dieſe aber als ſolche hat gar nichts zu thun im Tanze. Dies iſt nun füglich als Ausartung jener andern Ausartung gleichzuſtellen. Denn wenn die Geſchlechtsluſt in den Tanz eingeht, ſo iſt ſie etwas fremdes, und ebenſo die mechaniſche Epideixis, da beide von der Idee der ſchönen Künſte abweichen.

Die zweite Hauptform der Orcheſtik iſt die des ſtrengen Stils, mit welchem die Affection des höheren Selbſtbewußtſeins verbunden iſt. Den Uebergang finden wir ſchon in der Art, wie wir die periodiſche Muße von einem Drange der Natur ableiten gegenüber der Geſchäftsthätigkeit ſelbſt. In Beziehung auf die Muße trat uns ein zwiefacher Gegenſaz heraus, eine Richtung auf das Geiſtige, das bei der gebundenen körperlichen Anſtrengung gehemmt iſt, und auf der andern Seite auf die freie Production als körperliche Bewegung. An das leztere knüpft ſich der geſellige Tanz an, und das erſtere iſt das, was die öffentliche Religioſität in ſich ſchließt. Beides iſt alſo in ſofern urſprünglich geſondert. Wo die Sonderung recht ſtreng iſt, wie bei den Engländern, da iſt auch beides der Zeit nach völlig geſchieden, denn es darf wohl getanzt werden, nur am Sonntage nicht. Wo dies nicht der Fall iſt, ſind die Zwiſchenräume der Muße zum Theil beſtimmt zu geiſtiger Erhebung, theils zur Erholung durch freie körperliche Bewegung; beides iſt aber geſondert. Verſezen wir uns nun in eine uns freilich fremde Geſtaltung des religiöſen Elements, ſo giebt es nicht nur in dem Heidenthum, ſondern ſelbſt in dem Chriſtenthum Arten dieſer geiſtigen Erhebung, wo ſymboliſche Handlungen ſich geſtalten als beſondere Elemente derſelben. Die Elemente der religiöſen Dar-

ſtellung ſind von einer gewiſſen Bedeutſamkeit, ſo daß da, wo ſie als ſolche conſtituirt ſind, ſie auch nach ihrer Geiſtigkeit verſtändlich ſind, und mithin der Rede nicht bedürfen; und indem dies körperliche Bewegungen ſind, ſo ſind wir hier von ſelbſt auf das mimiſche Gebiet gelangt. Zum Theil ſind dies ſolche Bewegungen, womit außerdem eine eigentliche Handlung verbunden war, z. B. ein Opfer, wo das Schlachten der Thiere die Handlung ausmacht; die eigentliche Bedeutſamkeit liegt aber zugleich in der Art, wie die Handlung verrichtet wird, und da ſind wir wieder in dem Gebiet der körperlichen Bewegungen. Denken wir uns eine Meſſe, ſo iſt da allerdings viel Rede, aber dieſe als ſolche iſt unweſentlich, da ſie in einer dem Volke ganz fremden Sprache iſt. Nun kann das Volk freilich ſein Brevier haben, aber das iſt Nebenſache; der Act, daß einer der Meſſe beiwohnt, hat vollkommen dieſelbe Kraft in der Meinung der katholiſchen Kirche, er mag die Rede kennen oder nicht, wenn er nur die bedeutſame Handlung verſteht, nämlich die Transſubſtantiation; dieſe nun iſt verbunden mit der Erhebung der Monſtranz, und dieſes iſt das Signal zu einer, durch die ganze Maſſe hindurchgehenden körperlichen Bewegung. Weiter finden wir das Umſtellen der heiligen Schrift erſt auf die eine, dann auf die andere Seite des Altars, was alles auch ſeine Bedeutung hat, aber da iſt ſchon eigentlich keine Handlung mehr, ſondern nur Bewegung, obwohl in Verbindung mit beſondern Stellen der Rede; und da die letztere ſo ſehr unweſentlich iſt, ſo iſt hier die Bewegung Hauptſache, ohne aber zugleich Erholung zu ſein. Da haben wir ſchon eine ſolche Thätigkeit, wie ſie offenbar in das Gebiet der Kunſt gehört, und zugleich dem Gebiete der religiöſen Gemüthserregungen angehören und ihnen angemeſſen ſein muß. Wenn dieſe Bewegungen in einem Zeitmaaß und Form, wie ſie dem geſelligen Tanze eignet, vorkämen, ſo würde dies jeder als Widerſpruch empfinden, und darin liegt die Indication auf einen ganz andern Stil. Sieht man auf

das, was weniger der einzelne thut, als die Masse, das Niederfallen auf die Kniee und die religiösen Aufzüge oder Processionen, so sind das Bewegungen der Masse; allein, wenn diese absolut kunstlos erscheinen, ungeordnet und ungemessen, so wird dies einen widrigen Eindrukk machen, und dies ist eine Indication und besteht als natürliche Richtung, daß sie sollen in das Kunstgebiet aufgenommen werden. Denken wir uns nun noch die Musik hinzu, so liegt darin schon eine größere Aufforderung zu etwas bestimmt Gemessenem, und so wie wir eine vollkommene Gestaltung des Gegenstandes voraussezen, wird die Musik schwerlich dabei fehlen. Da wir aber hier wesentlich ein Zusammensein von Mimik im engern Sinne und Orchestik haben, so würde dies der Pantomime zugehören, wenn wir uns die Rede ganz hinweg denken. Aus dem Gesagten geht zwar nicht unmittelbar hervor, daß hier auch Mimik im engern Sinne als Bewegung der Gesichtszüge vorkomme, aber jeder wird sich dies schon von selbst hinzugedacht haben, in sofern die ganze Masse in einer überwiegend religiösen Stimmung begriffen ist, welche sich auch in den Gesichtszügen ausdrükkt; aber nicht blos als Ruhe, sondern, indem das Ganze eine Reihe einzelner Bewegungen ist, wird es auch Bewegung der Gesichtszüge selbst. So scheinen wir uns in einem gemischten Gebiet zu befinden, indem wir hier in dem religiösen Theile dieses Kunstzweiges die Orchestik nicht selbstständig und abgesondert, sondern im Zusammensein mit der eigentlichen Mimik finden, was wir oben schon als ein Zusammengesezтes fanden, als wir von dem physischen Element ausgingen. Allein genauer betrachtet werden wir finden, daß hier von keiner Bewegung der Gesichtszüge als Kunstrichtung die Rede sein kann, wo es sich um die Bewegung der Masse handelt, als höchstens da, wo sich Einzelne im relativen Gegensaz zu ihr befinden. Mithin sind wir im Gebiete der Orchestik, und es ist nur eine rein natürliche Zusammenstellung mit den andern darin, wie es überhaupt ein aus Mancherlei Zusammenge-

ſeztes iſt. Die rein orcheſtiſche Bewegung im religiöſen Stil iſt nun freilich bei uns auf ein Minimum reducirt, da die Wirkung nicht ſo ſinnlich ſtark iſt, daß das Religiöſe ſich in ſeiner ſinnlichen Kraft zu äußern vermöchte. Bei wilden Völkern dagegen, wo das Religiöſe in einer größern Analogie mit dem Sinnlichen iſt, finden wir dergleichen Bewegungen nicht geſchieden; je mehr ſich aber das religiöſe Gefühl reinigt von jenen Aeußerungen, deſto mehr tritt auch das Orcheſtiſche wieder zurück, und es nimmt mimiſche Elemente an.

2) Die eigentliche Mimik.
(Mimik im engeren Sinne.)

Es unterſcheidet ſich die eigentliche Mimik durch das herrſchende Hervortreten der Bewegungen der Geſichtszüge, denen die Bewegungen der Gliedmaßen ſo untergeordnet ſind, daß ſie gleichſam unter dieſelben ſubſumirt werden können. Dabei iſt wieder zu unterſcheiden, was, der Bewegung entgegengeſezt, mehr Stellung iſt, und in der Bewegung das Locomotive und die Gebehrden, als freie Bewegungen der Extremitäten ohne Ortsveränderung. Leztere ſtehen in einem näheren Verhältniß zu dem Mienenſpiel oder den Bewegungen der Geſichtszüge. Die Erregungen des Innern kündigen ſich zuerſt in den Geſichtszügen an, welche die leiſeſten Bewegungen des Innern zur Darſtellung bringen, und dann erſt als Gebehrdenſpiel. Das Verhältniß der Stärke und Veränderung von beiden iſt verſchieden nach dem Character des Einzelnen und der Nationalität.

Faſſen wir hier zuerſt die beſtimmte Unterſcheidung zwiſchen dem Künſtleriſchen und Kunſtloſen ins Auge, ſo gingen wir in der Orcheſtik davon aus, und es gab ihr dies in ihren erſten Formen einen gewiſſen Schein des Kunſtloſen, daß die Stimmung, an welche ſich die Kunſt anſchließt, in dem die Kunſt Uebenden wirklich vorhanden war, keineswegs aber als

che blos Momentanes, denn sonst wäre das Wesen der Kunst verschwunden. Die eigentliche Mimik dagegen soll gerade das Momentane ausdrüken. Denken wir uns nun den Einzelnen in einer mimischen Thätigkeit, so ist dabei der Naturausdrukk der, daß die Thätigkeit kein vorher Bedachtes sei, kein äußeres Mittel, das dem Herausstellen in die Erscheinung vorausgegangen sei, und unter dieser Voraussezung wird das Mimische gar nichts Künstlerisches sein. Es giebt allerdings in dem, was reine Sache der Natur ist, noch eine große Verschiedenheit, und es fragt sich, ob diese mit dem Gebiete der Kunst etwas zu schaffen habe oder nicht? — Betrachten wir verschiedene Menschen in dem Zustande des bewegten Gemüthes, wie sie sich in ihren Gesichtszügen äußern, so sind uns einige in der Art ihres Eindrukks wohlgefällig, andern mißfällig. Dieser Eindrukk ist seiner Natur nach ganz analog dem Künstlerischen, jedoch ist das, worauf wir ihn beziehen, keineswegs Product der Kunst, sondern der Natur. Soll hier bestimmt werden, worauf diese Differenz beruht, so müssen wir dies zunächst völlig trennen von dem Wohl- oder Mißfallen an den Gemüthsbewegungen selbst, was ein rein ethisches ist; es handelt sich also bei dieser Untersuchung nur um das reine Aeußere, abgesehen von dem Innern. Sehen wir auf das von uns über das physische Element der Mimik ganz im Allgemeinen Gesagte zurükk, und auf die Art, wie wir uns den Gegensaz zwischen Ruhe und Bewegung gestellt haben, so kommt innerhalb dieser Grenzen alles darauf an, wie sich das eine aus dem andern entwikkelt. Ist keine absolute Ruhe eigentlich im Lebendigen denkbar, sondern ist jede Stellung ein Minus von Bewegungen, und sind diese Bewegungen doch wieder von einander getrennt, wenngleich ein Minus davon bleibt, und in ihrem Character relativ entgegengesezt, so muß es ein Minus und von ihm einen Uebergang in ein entgegengesezztes geben, ohne daß es durch Null geht. Denken wir uns hier ein solches Uebergehen, was doch eigentlich Null voraussezt, ungeachtet die

Verhältniſſe keins geſtatten, ſo afficirt dieſer Widerſpruch unangenehm, und dies iſt das Schroffe in dem Uebergange, was uns auffällt. Denken wir uns dagegen dieſen Uebergang durch eine allmälige Umwandlung, ſo empfinden wir dieſen Widerſpruch nicht, und dies iſt die richtige Vermittelung zwiſchen dem einen und dem andern. Allerdings kommt dabei noch viel an auf die Art des Gemüthszuſtandes ſelbſt. Wenn wir vorausſetzen, daß es ein reiner Naturausdruk ſei, ſo gehört eine größere innere Beweglichkeit dazu, und zwar die mehr den Charakter der Freiheit hat, wenn die Veränderung ſich auf jene Weiſe zu Tage legen ſoll; wogegen das rein Pathematiſche immer eine ſchroffe Umwandlung darbieten wird. Dies geht zwar auf die Gemüthsverfaſſung zurük, iſt aber doch etwas anderes, als das Wohlgefallen an dem einen oder andern Gemüthszuſtande ſelbſt, ſondern vielmehr davon, wie das Individuum in Beziehung auf die möglichen Gemüthszuſtände bewegt iſt. Wenn wir uns hier das Miniſche denken, in ſofern es Kunſt ſein ſoll, wo nichts hervortreten darf, was nothwendig Mißfallen erregt, ſo müſſen wir uns hier ein Maximum von Freiheit denken, aber deshalb auch das Pathematiſche wieder zurüktretend, und ſo kommen wir wieder auf unſere urſprüngliche Poſition zurük, daß das eigentlich Künſtleriſche nur da ſei, wo der urſprüngliche Zuſammenhang zwiſchen dem erregten Selbſtbewußtſein und ſeiner Aeußerung aufgehoben iſt. Dies tritt nun in der Benennung dieſer ganzen Kunſt ſchon heraus, denn mimiſch heißt eigentlich nachahmeriſch; es iſt aber damit nichts anderes gemeint, als eben daß dasjenige nachgeahmt werden ſoll, was in ſeinem natürlichen Vorkommen Ausdruk einer beſtimmten Gemüthserregung iſt, ohne daß dieſe Gemüthsbewegung urſprünglich vorhanden ſei. Von der Orcheſtik können wir dies nicht auf dieſelbe Weiſe behaupten; im Volkstanz iſt das Volk zugleich in dieſer Gemüthsſtimmung befindlich, ſo wie es auch das Bewußtſein der Mühe niemals aufgiebt. In dem Gebiete der eigentlichen Mimik da-

gegen verlangen wir, daß derjenige, der als Künstler auftritt, nicht in dem Gemüthszustande sein soll, weil er sonst die Aeußerungen nicht so in seiner Gewalt haben könnte. Das Maximum wäre, wenn der Darsteller derjenigen Gemüthsveränderungen, deren natürlichen Ausdruck er darstellt, gar nicht fähig wäre, also in sich selbst gar nicht auf diese Weise bewegt würde, und davon müssen wir ausgehen. Dabei werden wir freilich immer voraussezen müssen die eigenthümliche Begeisterung, die wir als das Motiv der Kunst gefaßt haben, denn wie sollte er sonst bei dem Mangel an innerer Beweglichkeit zu einer solchen Darstellung kommen. Er kann selbst über alle jene Bewegungen des Gemüths hinaus sein, aber von dem Bande zwischen dem Innern und dem Aeußern kann er begeistert sein, und seine freie Productivität auf dieses Gebiet richten. Zu der speciellen innern Begeisterung gehört natürlich auch, daß er in der Auffassung der hierher gehörigen Erscheinungen immer begriffen ist, also in einem beständigen Zustande mimischer Beobachtung; der geschikteste würde in sofern sein, wer den Ausdruk jeder innerlichen Erregung, wie er ihn aus der Beobachtung gefaßt hat, wiederzugeben vermag, indem er sich auf den Punkt stellt, wo das Innere, nicht aber das seinige, in das Aeußere übergeht. Von diesem Extrem aus braucht freilich der Einzelne nicht in allen Beziehungen gleich beweglich zu sein, aber doch specifisch begeistert. So wie wir eine solche Differenz sezen, dabei aber auch die mimische Begeisterung, so fragt es sich, was diese Differenz für einen Einfluß auf seine künstlerische Thätigkeit habe; ist ein solcher am meisten geschikt, den Ausdruk derjenigen Bewegungen hervorzubringen, für die er am wenigsten empfänglich ist, oder umgekehrt? Nach dem Bisherigen ist ersteres zu bejahen, und dies ist doch das reine Gegentheil von dem allgemein beobachteten Verfahren. Allein die Frage kann dennoch nicht anders als so beantwortet werden. Das Rohe ist dem Mißfallen am meisten ausgesezt in Bewegungen, die aus einem Naturzustande

hervorgehen. Dies kann auch dem mimiſchen Künſtler öfters entſchlüpfen bei dem Nachbilden von Bewegungen, die der Ausdruk ſeines eigenen Gemüths ſind, und für die er mithin die meiſte Empfänglichkeit hat, während er bei ſolchen Bewegungen, die er blos aus Beobachtung hat, bei ſeiner mimiſchen Begeiſterung immer ſo Herr ſeiner ſelbſt bleiben wird, daß ihm nie eine mißfällige Bewegung entſchlüpfen kann. Freilich denkt man, wie der mimiſche Künſtler ſelbſt verfährt, dies kann er auch am beſten mimiſch darſtellen, und dies zeigt ſich auch in der Praxis in Vertheilung der Rollen nach der Lebhaftigkeit der Gemüthsart. Das kann aber ſeinen Grund nur darin haben, daß man nicht genug Rükſicht nimmt auf die mimiſche Begeiſterung, und mehr auf die Wirkung eines nachgebildeten innern Zuſtandes rechnet. Solche Zuſtände nun, die wir ſelbſt erfahren haben, können wir uns auch am erſten nachbilden, daraus ſoll aber die Kunſt gar nicht hervorgehen; denn die mimiſche Bewegung ſoll nicht im Innern ſelbſt gebildet ſein. Wo nun alſo es an der mimiſchen Begeiſterung fehlt, bewährt ſich jene Regel in der Praxis, und umgekehrt iſt es nur ein Beweis davon, daß es bei denjenigen an der mimiſchen Begeiſterung fehlt, die ſich auf ſolche Weiſe ihre Rollen ſuchen.

Stellen wir nun zuerſt das phyſiſche Gebiet dieſes Elements eben ſo beſtimmt auf, wie bei der Orcheſtik, ausgehend von den Gegenſäzen, an die wir erinnerten, ſo kommen wir vorzüglich auf drei Punkte. Das erſte iſt die eigentliche Geſichtsmimik, das Mienenſpiel, oder die Bewegung der Geſichtszüge; das zweite iſt die Gebehrdenmimik, die immer erſt bei größerer Intenſität der innern Bewegung eintritt; und nehmen wir hinzu, daß die Mimik in der Regel mit der Rede verbunden iſt, wie wir dies immer in und an der dramatiſchen Kunſt finden, und wie dies auch in der Natur der Sache liegt, indem die innern Zuſtände und Veränderungen, die einen mimiſchen Ausdrukk bedingen, auch Gedanken hervorrufen, welche

wieder im Verkehr mit andern zur Rede werden, ſo ergiebt ſich hier noch ein drittes Element, welches auf der Bewegung organiſcher Theile beruht, nämlich die Sprachmimik, als Wirkung auf die Erſcheinung der Rede, wie ſie aus der Bewegung der Sprachwerkzeuge hervorgeht. Höhe und Tiefe, Schnelligkeit und Langſamkeit, und dieſe in ihrem Zuſammentreffen und Wechſel, bedingen ſo die Mimik der Sprache, keineswegs aber die bloße Articulation, denn dieſe iſt die Rede ſelbſt und gehört in dieſer Beziehung nicht hierher. — Dieſe drei Elemente nun können wir uns nicht von einander getrennt denken, ausgenommen, wenn abſichtlich die Rede zurükgedrängt wird, wodurch die Pantomime entſteht. Wo dieſe drei zuſammen ſind, und die eigentliche Mimik ſich ganz geltend macht, da iſt auch die Sprachmimik das eigentliche Centrum; wenn ſie dies nicht wäre, ſo wäre auch kein Grund, ſie zurücktreten zu laſſen, und die beiden andern als Pantomima deſto ſtärker hervorzuheben. Es erregt eine Leiſtung Wohl- oder Mißfallen auf dieſem Gebiete, je nachdem die Sprachmimik treffend oder verfehlt iſt, und es hilft alles nichts, was vortrefflich iſt in der Geſichts- und Gebehrdenmimik, wenn die Mimik der Sprache mißlungen iſt, denn dieſe bleibt hier immer dasjenige, was am meiſten den Totaleindruk beſtimmt, und mithin das eigentliche Centrum des Ganzen. Allerdings iſt die Sprachmimik wieder verſchieden, indem ſie eine andere iſt in der bloßen Rede und eine andere im Geſang; aber auf das Eigenthümliche des Geſanges haben wir nicht Rükſicht zu nehmen, dies gehört der Muſik an. Daher ſcheint es nun, als hätten wir zu der Sprachmimik nicht rechnen ſollen die Höhe und Tiefe; aber es iſt bekannt, daß der Laut in der Rede und der Ton im Geſang irrational zu einander ſind, und auch in Beziehung auf Höhe und Tiefe läßt ſich beides nicht in ein identiſches auflöſen, ſondern ein Minus der Differenz bleibt immer. Dieſem widerſprechen Theoretiker mit Unrecht. So wie man ein muſikaliſches Inſtrument zur Hand

nimmt und einen Ton ſingt, kann man den Ton auf dem Inſtrumente als gleich finden, denn Ton im Geſang und Inſtrument ſind rational; wollen wir aber einen geſprochenen Ton auf dem Inſtrumente finden, ſo werden wir immer ſchwanken. Dies hat ſeinen Grund darin, daß die Differenzen von Höhe und Tiefe in der Rede ein Minus ſind, welches immer bleibt. Zwar hat man das Maximum dieſer Differenzen ausrechnen wollen, und gefunden, daß ſie nicht über eine Terz hinausgehen dürften, aber nie wird man die Grenzpunkte ſelbſt auf muſikaliſchen Inſtrumenten angeben, nicht als ob es ſich da um ein Minus handelte, was nicht anzugeben wäre auf dem Inſtrument, ſondern weil Laut und Ton etwas Verſchiedenes ſind. Aber doch iſt Höhe und Tiefe in der Rede und Wechſel zwiſchen beiden, und eine Verſchiedenheit, die Wohl- und Mißfallen hervorbringen kann, wenn ſie dem Naturausdruck entſpricht oder nicht.

Von der Orcheſtik iſt die eigentliche Mimik auf das Beſtimmteſte verſchieden. Zwar wenn wir das Drama nehmen, welches die Mimik begleitet, ſo kommen hier auch konnotative Bewegungen vor, aber ſie ſind von denen der Orcheſtik ſo verſchieden, daß wir auch ſie mit unter dem Gebehrdenſpiel begreifen können. Wenn wir nun aber die Kunſthandlung ſelbſt betrachten, und auf denſelben Punkt zurükkgehen wie bei der Orcheſtik, ſo war dort bei dem Volkstanze die Stimmung ſelbſt das, wovon die Kunſt ausging. Hier in der Mimik dagegen verhält ſich die Sache ganz anders; denn ſo wie wir die Mimik im wirklichen Leben denken, ſo iſt ſie nicht Kunſt, ſondern das Kunſtloſe, der Naturausdruck deſſen, was eben vorgeht, und da kann ſie zwar *kunſtmäßig* ſein, aber nie *künſtleriſch*; jenes in ſofern nämlich die unwillkührlichen Bewegungen den wirklich künſtleriſchen ähnlich ſind. Mimik als Kunſt erfordert, daß der Künſtler nicht ſelbſt als im wirklichen Lebensmoment begriffen ſei, wie dort im Volkstanze die Maſſe; vielmehr iſt ſie nur

Kunſt, wo der auszudrükkende Zuſtand nicht der des Künſtlers ſelbſt iſt, alſo derſelbe eine fremde Rolle ſpielt. Denkt man ſich einen Redner, ſo iſt dieſem Sprachmimik nothwendig und eben ſo Mienen- und Gebehrdenſpiel; aber es iſt dies der Naturausdruk des Moments, worin er ſich befindet; ſind dieſe Bewegungen dagegen vorausbedacht und geordnet nach den Regeln der Kunſt, dann muß auch die Rede vorher gegeben ſein, und er geht nun in den andern Zuſtand über, wo der darſtellende und productive Moment verſchieden ſind. So nur kann die Mimik künſtleriſch ſein, ſonſt blos kunſtgemäß. Gehen wir hier auf die Art zurük, wie wir die freie Production als künſtleriſch geſondert haben von dem in allen Gebieten ihr zugehörigen Kunſtloſen, ſo ſtellt die Kunſt ſelbſt nichts anderes dar, als was unter den gegebenen Umſtänden von ſelbſt erfolgen würde; nur daß nichts Störendes und das Maaß Ueberſchreitendes dazwiſchen kommt, alſo iſt das Künſtleriſche in gewiſſer Hinſicht Nachahmung der Natur; denn wäre dies nicht der Natur weſentlich, daß ſich das Geiſtige in dem Leiblichen abſpiegelt, ſo wäre auch die Kunſt nicht; ſie iſt aber auch Vorbild der Natur, weil ſie alles, was in die Wirklichkeit derſelben als hemmender Einfluß und fremdartige Gewöhnung eingreift und dieſelbe alterirt, ſelbſtſtändig vermeidet. Eben daher iſt auch die Mimik des Redners nur kunſtgemäß, in ſofern ſie analog iſt der künſtleriſchen Mimik, wogegen die des eigentlichen Mimikers nur vollkommen iſt durch das Zurükkgehen auf die Natur, und dies hängt damit zuſammen, daß die künſtleriſche Vollkommenheit des Mimikers, mit ihren Wirkungen zuſammen gedacht, durchaus nicht abhängig iſt von ſeiner perſönlichen Gemüthsbeſchaffenheit oder Richtung, ſondern daß er alles muß darſtellen können, wozu nur die leiblich nothwendigen Bedingungen in ihm da ſind.

Gehen wir nun, um die mimiſche Vollkommenheit zu conſtruiren, auf die Natur zurük, ſo giebt es da als zwei verſchiedene mimiſche Elemente den Monolog und den Dialog; im

erſten Falle erſcheint das Individuum in einem bewegten Gemüthszuſtande, aber für ſich allein, im zweiten in ſeinem Zuſammenleben mit andern, wie es durch den Gemüthszuſtand beſtimmt iſt. Fragen wir dann, welches von beiden hier die Grundform ſei, ſo müſſen wir davon ausgehen, daß eben dieſer Naturzuſammenhang zwiſchen dem innern geiſtigen Bewegtſein und dem Hervorbrechen innerer Bewegungen immer allgemeiner motivirt iſt, und ſeinen Grund hat in der menſchlichen Natur als Gattung, d. h. in ſofern jedes Individuum andere vorausſezt, und in Beziehung auf dieſe. Daher kann der Monolog nur eine untergeordnete Form ſein, als Zwiſchenraum oder Uebergang von einem Moment des Zuſammenlebens zum andern, und bedingt durch den Zuſtand des Geſprächs, von dem alſo auszugehen iſt. Die mimiſche Vollkommenheit beſteht alſo darin, im Zuſtande des Geſprächs durch die leiblichen Bewegungen den innern Zuſtand zum Bewußtſein zu bringen, und zwar mit einer ſolchen Klarheit, daß alle Bewegungen aus dieſem Zuſtande zu verſtehen ſind, ſo daß nichts vorkommt, was nicht durch dieſen Zuſtand bedingt iſt. Es fragt ſich nun aber, wie ſich in dieſer Beziehung die verſchiedenen phyſiſchen Elemente verhalten. Denken wir uns ein Zuſammenſein mehrerer, und die Beziehung eines innern Zuſtandes des Einen auf den Andern, ſo denken wir ſelbſt ſchon die Rede mit, ohne welche dieſe Beziehung nie vollkommen ins Klare kommen kann, alſo die Mimik noch durch die Rede bedingt, und in Beziehung auf ſie. Daraus iſt von ſelbſt klar, daß die Sprachmimik mithin das Centrum bildet, und ſo das weſentlichſte Element iſt und zugleich dasjenige, was überall zugleich die Regel giebt. Vergegenwärtigen wir uns nun die andern beiden Elemente, die Geſichts- und Gebehrdenmimik, ſo muß die erſtere auch vorhanden ſein, wenn derjenige, den wir uns jezt als die Hauptperſon in dem Zuſammenhange denken, auch nicht der Redende iſt. Denn in einem Dialoge wird allemal die Rede des Einen einen beſtimmten Eindruck machen auf

den Andern, und um deſto ſtärker, je wichtiger der Moment iſt, auf den er ſich bezieht; und ſo iſt alſo hier eine Geſichtsmimik ganz natürlich. Iſt nun der Dialog ein abwechſelndes Reden, ſo wird ſchon in der Pauſe, wenn der Andere redet, dieſes Element hervortreten und das entſtehen, was man das ſtumme Spiel nennt, als Geſichtsmimik, die ſich bezieht auf die Thätigkeit des Andern, ehe noch die eigentliche Rede hervorbricht. Nun bilden ſich die kleinſten innern Bewegungen, wie wir ſahen, immer zuerſt in den Geſichtszügen ab, woraus folgt, daß das Mienenſpiel das erſte iſt; dagegen die Gebehrdenmimik iſt überwiegend nur die Rede und alſo die Sprachmimik begleitend, wenngleich auch die Möglichkeit eintreten kann, daß die Gebehrdenmimik der Sprachmimik vorangeht, aber dann iſt die Bewegung ſchon eine ſehr ſtarke. In der Regel jedoch geht die Geſichtsmimik voraus, und die Gebehrdenmimik iſt das darauf folgende und die Rede begleitende.

Unterſuchen wir nun, was in der Sprachmimik eigentlich das Künſtleriſche iſt, ſo tritt dabei ein ganz eigener Umſtand ein. Wenn wir uns hier nämlich zunächſt die Frage vorlegen, ob es möglich ſei, daß Jemand ſeine eigene Rede falſch vortragen kann, d. h. daß das, was das Reſultat der Sprachmimik iſt, — die relative Differenz für das Gehör in den einzelnen Elementen der Rede, — dem Inhalte derſelben nicht gemäß iſt, ſo wird dies jeder verneinen. Es iſt nicht möglich, daß jemand das, was er ſelbſt ſpricht, falſch vortragen ſollte, denn in dem unmittelbaren Naturzuſammenhange, wie hier, iſt allemal die innere Wahrheit. Etwas ganz anderes iſt es, wenn einer eine eigene Rede vorträgt, die aber nicht in demſelben Augenblicke entſteht, denn hier verhält er ſich ſchon gewiſſermaßen als ein anderer, iſt der Moment ihm fremd geworden, ſo kann er auch die eigene Rede falſch verſtehen. Vollkommene Richtigkeit iſt hier immer das ſchlechthin Natürliche. Wenn es nun aber zuweilen vorkommt, daß wir die natürliche Mimik tadeln, ſo wird dies

immer einen andern Grund haben, — als ſchlechte Gewohnheiten, die in die eigene Rede übergehen können, aber auf dem künſtleriſchen Gebiete entſtanden ſind. Es kann jemand beim Vorleſen falſch accentuiren und intoniren, wenn er nicht von der Rede durchdrungen iſt, und es kann dieß in die eigene Rede dann übergehen, aber rein von Natur allein läßt ſich dies nie denken. Daraus folgt offenbar, daß der Künſtler keinem Irrthum unterworfen iſt, wenn er von der vorzutragenden Rede recht durchdrungen iſt, und ſie ſo in ſich trägt, als derjenige, dem ſie beigelegt wird, ausgenommen, es müßte von der Schule aus, d. h. von ſeiner Kunſtübung her, etwas Verkehrtes hineingekommen ſein. — Nun aber finden wir in der Sprachmimik auch ſehr große Differenzen unter verſchiedenen Völkern; ganz andere Zeitmaaße hat das eine wie das andere, und daſſelbe erſtreckt ſich auch in gewiſſem Verhältniß auf die Accentuation; eben ſo läßt auch die Intonation ſehr große Verſchiedenheit zu, und ſo mit dieſer auch die Modulation. Aber dieſe Differenzen ſind nichts anderes, als das natürlich Richtige, ſie hängen ab von der Individualiſirung der menſchlichen Natur in verſchiedenen Völkern, und wenn alſo hier von der Darſtellung eines Fremden die Rede iſt, ſo muß dies mit aufgenommen werden. Dadurch entſteht jedoch eine ſo complicirte Aufgabe, daß man faſt außer Stand iſt, ſie zu löſen, indem aus verſchiedenen Geſichtspunkten ganz verſchiedene Methoden aufgeſtellt werden können. Dies hängt wieder zuſammen mit unſerem modernen Standpunkt, daß wir nämlich unſern Gegenſtand auf die freieſte Weiſe aus allen Regionen nehmen. Denken wir uns aber die Kunſt als eine rein nationale, ſo werden dieſe Schwierigkeiten nicht entſtehen, oder nur auf ſehr untergeordnete Weiſe. Soll aber Fremdes dargeſtellt werden, noch dazu in einer andern Sprache, die nicht die des dargeſtellten iſt, ſo entſtehen Complicationen, die niemals vollkommen rein zu löſen ſind. In dem Gebiete der Komik iſt die Unauflöslichkeit ein häufiges Motiv, und eine

ſehr lebhaftes, wenn in einer Handlung Fremde auftreten, die im Widerſpruch mit der Sprache ſich befinden; aber auf dem tragiſchen Gebiete darf dieſes nicht ſein, und da entſteht die Unauflöslichkeit der Aufgabe.

Schon dieſes Einzige führt uns auf eine allgemeine Betrachtung, nämlich daß es hier keine Vollkommenheit in der Kunſt geben kann, als eine rein nationale. Wenn wir von der Sprachmimik abſehen, und die Gebehrdenmimik betrachten, ſo finden wir bei allen Völkern ohne Ausnahme ſehr viel gleichſam Poſitives, d. h. was ſich mehr als Sitte als aus der Natur erklären läßt. Jedes Volk hat Gebehrden, die einem andern gar nicht einheimiſch ſind, ungeachtet es keine Zuſtände hat, die in dem andern nicht auch ſind. Dies hat freilich noch einen beſondern Grund, nämlich es miſcht ſich in die Gebehrden, in ſofern ſie reiner Ausdrukk des Gemüths ſein ſollen, immer noch etwas anderes ein, was eigentlich Zeichenſprache ſein will, d. h. nicht Ausdrukk des Gemüths, ſondern Begriffsausdrukk, und das iſt dann eben ſo poſitiv, wie die Sprache poſitiv iſt. Denn wenn wir von der allgemein anzuerkennenden Irrationalität der Sprache abſtrahiren, ſo giebt es zwiſchen zwei Sprachen immer gewiſſe Approximationen im Werthe der Ausdrükke, und die Gedanken, die durch zwei verſchiedene Worte ausgedrükkt werden, ſind nur um ein unendlich Kleines verſchieden, aber die Töne ſelbſt ſind ganz verſchieden, und dieſe Differenz iſt eben das Poſitive. Daſſelbe gilt in der Zeichenſprache, und da ſich dieſe immer in die Gebehrden einmiſcht, ſo entſteht daraus jener nationale Character jedes Volkes in der Verſchiedenheit der Gebehrden, den man erſt auffaſſen muß. So giebt es eine vollkommene Löſung der Aufgabe nur innerhalb derſelben Nationalität; und ſo wie man darüber hinausgeht, muß man entweder poſitive Grenzen annehmen, die nur durch die Sitten beſtimmt ſein können, oder man würde immer in der Unſicherheit ſein, daß ſich das Komiſche einmiſchte in das Ernſthafte. Denn ſo wie eine

ſolche Differenz eintritt, daß ein Theilnehmen als Fremdes erſcheint im Gebiete des Geſprächs und der Handlung, und dies als ein nicht überwundener Contraſt hervortritt, ſo iſt dies ein komiſches Element, und es tritt hier zugleich die große Differenz ein zwiſchen der antiken und modernen Kunſt. Aber die leztere iſt ſehr weit hinaufzurükken; denn auch die Römer ſtellten das Griechiſche dar, und das ganze Gebiet war ihnen auch fremd, weil eben bei ihnen das Drama nicht national war. Bei den Griechen dagegen war das Drama weſentlich national, mit Ausnahme des der Komik, wegen des darin vorkommenden Ausländiſchen; nur da iſt aber auch vollkommene Auflöſung der Aufgabe möglich, außerdem bleibt ſie immer ſchwankend.

Der Dialog verläuft in Abwechſelung von Geſichtsmimik in aufnehmenden Momenten, und Gebehrden- und Sprachmimik mit der Rede als dem Ausdrukk des Willens. Wenn der andere anfängt zu ſprechen, ſo tritt die Geſichtsmimik zurükk, indem die Sprachmimik und mit ihr die Gebehrdenmimik eintritt. So iſt alſo der Dialog ein immerwährender Antagonismus zwiſchen der Sprachmimik und Geſichtsmimik. Hier iſt nun in der Steigerung dieſer Elemente zugleich ein gewiſſes Maaß nöthig. Es läßt ſich dies dadurch anſchaulich machen, daß wir zuerſt von der Sprachmimik abſtrahiren, indem wir dieſe als von der Rede ſelbſt beſtimmt anſehen; iſt für die verſchiedenen Elemente das gemeinſame Maaß der Bewegung in Beziehung auf die Beſchaffenheit der Geſammthandlung zu gering, ſo entſteht dadurch das Todte, die Kunſt zeigt ſich im Zuſtande der Erſtarrung und Lebloſigkeit, und indem dieſelbe zurükktritt, ſo iſt hier ein Mangel. Auf der andern Seite giebt es ein Uebergewicht des Zuviel im Verhältniß der Bewegungen zu der Handlung, und dies iſt das, was man das Ueberladene nennt. Aber nach dem Geſagten kann hierin kein Volk Richter des andern ſein, da jedes ein eigenes Maaß hat. So wie wir es aber in der Relativität feſthalten, ſo können wir es auf den urſprünglichen Begriff zurükkführen;

das Zuwenig beweiſt, daß der Leib als Organ die innere Erregung zur Darſtellung zu bringen nicht genug durchgebildet iſt für die Bewegung; andererſeits iſt das Zuviel ein Ueberwiegen der Leiblichkeit, die deshalb ins Thieriſche übergeht, indem der Ausdruck immer das völlige Aufgehen der Erregung in die leibliche Bewegung hat, was damit zuſammenhängt, daß das Bewußtſein der Exiſtenz gewiſſermaßen da iſt, aber nicht fähig iſt, das Leibliche zu regieren. Dieſes Ueberladen dagegen, wenn es ein künſtlich gemachtes iſt, hat ſeinen Grund in dem Mangel an Einſicht in das Verhältniß zwiſchen dem Künſtleriſchen und Kunſtloſen. So wie man glaubt, daß der Künſtler ſich von dem Kunſtloſen entfernen müſſe, damit ſeine Darſtellung nicht als Nachahmung der Natur erſcheine, ſo fällt man in ein Willkührliches, welches bei dem einen ins Todte, bei dem andern in das Ueberladene ausgeht. Beides hat alſo einen zwiefachen Grund, das leztere iſt ein geiſtiger Mangel an Erkenntniß der Aufgabe ſelbſt, und das andere ein leiblicher, der doch auf Ethik zurükzuführen iſt, da der Leib nie allein iſt. Sehen wir einen mimiſchen Künſtler in das Todte übergehen, ſo kann in ihm gar nicht die ſpecifiſche Begeiſterung für den Ausdruck der leiblichen Bewegung vorhanden ſein, und er iſt alſo mit ſeiner ganzen Exiſtenz auf einem Irrwege begriffen; geht er dagegen auf das Ueberladene aus, ſo muß in ſeinem eigenen Sein das Leibliche ein zu großes Uebergewicht haben, wenn das Ueberladene nicht erkünſtelt iſt, und auf einer falſchen Auffaſſung der Kunſt beruht. Weil wir aber hier beide Momente immer verbinden müſſen, wie ſich das Künſtleriſche und Kunſtloſe immer unterſcheidet, und jedes doch nichts anderes iſt, als das Natürliche, bloß nur als freie Production hervortretend, ſo iſt auch hier für dieſe beiden Elemente ein Gegenſaz in einer zwiefachen Unvollkommenheit; nämlich wenn vernachläſſigt wird, daß die Kunſt der Natur die Norm geben ſoll, ſo geht die Kunſt ganz aus in eine Nachbildung des Natürlichen als des Kunſtloſen, und dies iſt das Zu-

rükksinken in das Natürliche und Kunstlose. Der Fehler ist da Mangel an specifischer Begeistung, denn es wird mit aufgenommen, was in der Wirklichkeit nur seinen Grund hat in der Hemmung des ursprünglich mimischen Impulses, sei es durch Gewöhnung oder durch Nichtausbildung. Auf der andern Seite entsteht das System des Gekünstelten, des absichtlich sich entfernen Wollens von der Natur; was auf einer falschen Auffassung beruht. In Beziehung auf die Gebehrdenmimik ist überdem, wie gesagt, überall etwas Positives, da sich immer etwas Zeichensprache einmischt, die durchaus conventionell ist, d. h. sich so oder anders als Sitte gebildet hat; denn daß z. B. das Kopfschütteln verneint, ist rein conventionell und könnte eben so gut auch umgekehrt sein. Dies führt alles mehr auf ein logisches zurükk, als unmittelbar auf einen erregten Gemüthszustand; wenn wir nun das Letztere hiermit verbinden, daß so das Verhältniß zwischen dem Künstlerischen und natürlich Kunstlosen nicht richtig aufgefaßt ist, so entsteht dies, daß man etwas rein Willkührliches in den Ausdrukk hineinbringen will, und merkt dies der Zuschauer, so hat er selbst die Tendenz, dies auf die Zeichensprache zurükkzuführen, und liegt dies nun nicht im Cyclus des Gewöhnlichen, so verwirrt es ihn, und das Ganze wird ihm unverständlich. In Beziehung auf diesen Gegensaz werden wir also die Formel nur so ausdrükken können, daß der Typus der Bewegung rein derselbe sein muß, als derjenige, der in dem natürlichen Lebenskreise im Kunstlosen waltet, daß aber diese Naturbewegung durchaus gemessen und bewußt erscheinen muß, ohne daß dadurch die Identität aufgehoben wird, das eine vermeidet das Zurükksinken in das Kunstlose, das andere das Gekünstelte. In Beziehung auf die quantitativen Gegensäze des Todten und Ueberladenen werden wir die Formel aufstellen, daß die Kunst das vollkommene Durchgebildet haben, das Organismus zur Darstellung bringen muß, aber so, daß die kunstmäßi-

gen Bewegungen ganz aus dem Gemüthsimpuls verständlich sind, ohne daß etwas Fremdes dabei mit vorkommen dürfte.

Es ist hier der Ort, noch etwas über das Verhältniß dieser drei Elemente in den verschiedenen Formen der mimischen Ausübung zu sagen. Es giebt, wie bereits bemerkt, auf diesem Gebiete eine Differenz zwischen der gegenwärtigen Zeit und dem Alterthum, die durchaus zum Vortheil des Alterthums erscheint, indem nämlich dort die mimische Darstellung sich ganz in die Grenzen des Nationellen hält, und dadurch war auch das Maaß überall fein gehalten. Werden dagegen menschliche Handlungen aus einem andern volksthümlichen Kreise zur Darstellung gebracht, so wird das Maaß unsicher, und wenn Vermischung des Einheimischen und Fremden eintritt, so entsteht die Gefahr, daß das Gesez in das Komische ausarte. Da wo ein großer Verkehr zwischen Völkern stattfindet, mußte hieraus unvermeidlich die Neigung entstehen, auch in das Tragische das Komische zu mischen, und es liegt hierin schon ein Grund der Erklärung, wie in die neuere Tragödie das Komische mit aufgenommen werden mußte. Denn das ist der Triumph der Kunst, in ihre Tendenz mit das Unvermeidliche aufzunehmen, weil sie es so besiegt. Allein hier treffen wir noch auf eine andere Differenz zwischen dem Antiken und Modernen. Daß nämlich in der dramatischen Darstellung der Alten die Gesichtsmimik zurüktritt überall, wo die Maske vorhersicht. Dies erscheint uns leicht als etwas willkührlich gemachtes, aber wenn wir es genauer betrachten, so hat es seinen hinreichenden Grund in der ganzen dem alterthümlichen Leben angemessenen Art der Kunstausübung. Allerdings ist das Mienenspiel etwas natürliches, und jedem bewegten Gemüthszustande unvermeidlich in der Wirksamkeit des Lebens. Aber genauer betrachtet, zeigt sich, daß sich schon von selbst der Mensch hier nur gehen läßt in dem Maaße, als es auch ausgeführt werden kann, und daß nur bei einem großen Uebergewicht innerer Erregung diese Gewalt des Bewußtseins und des Willens ver-

loren geht. In einem kleinen Kreiſe und begrenzten Raum, wo jeder ein Gegenſtand der Aufmerkſamkeit ſein kann, wird bei dem Hervortreten der innern Bewegungen in den Geſichtszügen keine abſichtliche Hemmung ſtattfinden, unbewußt werden ſie erfolgen; in einem größern Kreiſe dagegen, wo der Einzelne verſchwindet, iſt das Verhältniß ein ganz anderes, und darin iſt nicht ein im Augenblik beſtimmt gewolltes, ſondern das perſönliche Selbſtbewußtſein erhält durch die Natur der Sache ein anderes Maaß; der Einzelne fühlt ſich als geringen Theil des Ganzen, und darum tritt auch das, was Ausdrukk des perſönlichen Selbſtbewußtſeins iſt, zurükk. Freilich, wenn ein hoher Grad von Gemüthserregung vorhanden iſt, ſo werden dieſe Bewegungen auch hier vor ſich gehen, aber immer wird das Maaß verſchieden ſein. Vergleichen wir ſo das alte und neue Drama, ſo hat dieſes den Character, ſich in einem engern Kreiſe und Raum zu bewegen, jenes dagegen hat überwiegend die Tendenz, das große öffentliche Leben darzuſtellen, was nicht nur von der Tragödie allein, ſondern auch von der alten Komödie gilt, indem, wenn ſie hernach ins häusliche Leben gezogen ward, dies ſchon Zeichen vom Verfall des öffentlichen Lebens war. Dieſem leztern war auch die Räumlichkeit angemeſſen, und wenn wir das alte Theater denken, wie es nur im Zuſammenhang mit großen öffentlichen Volksfeſten beſtand, und eine größere Zuhörerzahl und ganz andere Schranken hatte, als bei uns, ſo entſteht dadurch von ſelbſt ein größeres Zurükktreten des Einzelnen; denken wir dann ferner, daß man damals das bewaffnete Auge nicht kannte, ſo daß alles Mienenſpiel für den bei weitem größeren Theil der Zuhörer verloren gegangen wäre, ſo erhellt die Nothwendigkeit, wie es zurükktreten mußte. Dazu kommt, daß bei den Alten, wo eine Darſtellung des öffentlichen Lebens war, ein Gegenſaz zwiſchen Chor und Einzelnen beſtand, und der Chor ſo wenig Nebenſache war, daß die Einzelnen nur in geringem Zahlenverhältniß dagegen ſein durften, und ſo zeigt ſich hier ein Uebergewicht der

Maſſe, wo der Einzelne ſelbſt wieder verſchwindet. Sollte aber ein Chor den weſentlichen Theil ſeiner Darſtellung in das Mienenſpiel legen, ſo würde dies etwas Lächerliches ſein, weil in dieſem die perſönliche Eigenthümlichkeit hervortritt, im Chor dagegen nur das Gemeinſame ſich zeigen ſoll. Fragen wir nun, wie ſich dies verhält zu der Art, wie wir jene verſchiedenen Elemente für die mimiſche Darſtellung deducirt haben, ſo iſt, wie ſchon geſagt, das Mienenſpiel das erſte in dem unthätigen Zuſtande, wenn aber der Einzelne in Thätigkeit übergeht, ſo tritt das Mienenſpiel von ſelbſt zurük, und die Gebehrdenſprache ſteigt; und doch ſollen die Geſichtszüge überwiegend den Character darſtellen, und ſie müſſen im Moment der Rede ſelbſtſtändig geworden ſein als Stellung, nicht als Bewegung, und nur Sprach- und Gebehrdenmimik dabei hervortreten. Da ſehen wir die Möglichkeit, wie das Geſicht nur kann den Character ausdrükken wollen, und dies läßt ſich durch die Maske auch darſtellen. Dazu kommt, daß ſich die Momente, wo der Einzelne aufnimmt und nicht ſelbſt redet, in dem alten Drama auf beſondere Weiſe vertheilten; denn entweder hatte er es mit dem Chor zu thun, oder mit einem andern Einzelnen. In dem erſten Falle hatte er zu hören, was ihn nicht konnte in lebendige Bewegung ſezen, denn das iſt der Character des Chors, daß er die Leidenſchaften beſänftigt, und ſeine Aufgabe iſt, die lyriſche Einheit darzuſtellen. War er dagegen mit einem Einzelnen zuſammen, ſo war dies überwiegend der kurze Dialog, wo die Pauſen des einen und des andern faſt verſchwinden, und der Schweigende ſchon in der Replik begriffen iſt. — In dem neueren Drama, ſo wie es gegenwärtig geſtaltet iſt, verhält ſich dies anders; da iſt die Nothwendigkeit, daß die Geſichtsmimik hervortrete, weil der Einzelne und der Raum in ganz anderem Verhältniß zu der Handlung ſtehen. Unter der Maske iſt alle Geſichtsmimik auf die Augen beſchränkt, und auf geringe Entfernung genügt das nicht, und die Masken erſcheinen ſo ſelbſt als

ungenügend; die Aufgabe wird ſo weit ſchwieriger, weil jener Antagonismus im Wechſel der Momente zwiſchen Hervortreten und Zurücktreten der Mienenſprache und Gebehrdenmimik beſonders hervortritt, und es iſt gerade dieſe Schwierigkeit, warum unſere Miniker uns gar nicht, oder nur ſo ſelten befriedigen, da ſie das Maaß zwiſchen Todtem und Ueberladenem und zwiſchen gemein Natürlichem und Erkünſteltem halten müſſen. Die Mimik der Alten iſt alſo beſchränkter, da nur Bewegung der Augen möglich war, und die des Kopfes ſchon zu der Gebehrdenmimik gehört. Das Drama iſt immer eine Handlung, und darſtellen kann man nur die Wirkung der Handlung in ihren verſchiedenen Momenten; dieſe Momente ſind aber für verſchiedene Handlungen verſchieden, und bringen ſo auch verſchiedenes hervor. Allein es fragt ſich nun, ob auch die dramatiſche Poeſie hinreichend ſei, um das handelnde Individuum ſo zu beſchreiben, daß das Princip der Handlung zugleich mit der Wirkung darin angeſchaut werden kann. Wir werden ſagen müſſen, daß dies nicht der Fall iſt, und je mehr die Bewegungen im Kleinen zur Darſtellung kommen ſollen, alſo im Mienenſpiel, deſto mehr fällt Poeſie und Mimik auseinander. So wie in dem modernen Drama nicht ſelten vorkommt, daß der Dichter eine ſceniſche Direction übt, ſo müßte auch ein ganz anderer Director da ſein, um auseinander zu ſezen, wie er ſich die Einzelnen gedacht, und wie ſie ſich gruppiren ſollen; und es iſt nun die Frage, ob dies aus dem Drama abzuſehen iſt. Betrachten wir die Thatſachen, ſo finden wir, daß verſchiedene mimiſche Künſtler eine und dieſelbe Rolle anders darſtellen, weil ſie jene Direction anders ergänzen, und ſich aus den Reden und Handlungen des einzelnen Darzuſtellenden das Innere deſſelben anders conſtruiren. Je mehr nun das Mienenſpiel hervortritt, deſto mehr tritt auch die Nothwendigkeit ein, daß der mimiſche Künſtler zugleich Dichter werde, um den dramatiſchen Künſtler zu ergänzen. Die Aufgabe des Darſtellenden iſt, daß der Zuſchauer durch die mimiſche Darſtel-

werden, ohne an eine ſceniſche Darſtellung zu denken, ſo daß, will man ſie aufführen, ſie zuerſt noch modificirt werden müſſen. In Beziehung auf die Poeſie iſt dies eine vollkommnere Entwikkelung derſelben, indem die dramatiſche Poeſie dadurch erſt ſelbſtſtändig wird, daß ſie ſich von dem Körperlichen losmacht. Damit hängt aber zuſammen, daß auch die mimiſche Kunſt auf dieſem Gebiete für uns etwas ganz anderes iſt, als für die Alten, wo ſie nur Organ des Dichters, alſo nicht ſelbſtſtändig war; und es ſteht hiermit wieder in Verbindung, daß wenn die mimiſche Kunſt als ſolche zu einer ſelbſtſtändigen Darſtellung kommen ſoll, ſo muß ſie auch möglichſt vom Dichter befreit ſein. Hieraus ergeben ſich Formen, die im modernen Leben vorhanden geweſen ſind und noch ſind, dramatiſche Erfindungen rein für den mimiſchen Künſtler, der aber auch Dichter ſein muß, wenn nicht das Ganze in das Gebiet der Pantomime fallen ſoll. Beim Trauerſpiel kommt dies nicht vor. Am meiſten aber iſt dies der Fall bei den Luſtſpielen, beſonders bei denen der Italiener, die am meiſten mimiſche Beweglichkeit haben, ſo daß der Dichter gleichſam nur den Plan giebt; dabei ſind gewiſſe feſtſtehende Perſonen, ſo daß das Publikum dem Dichter und Mimiker näher gerükkt iſt, und aus dem Räthſelhaften herausgehoben, da die Perſon bekannt iſt; für dieſe Perſon nun erfindet der Dichter einen Stoff als Gerippe von den einzelnen Scenen, und die Schauſpieler führen es aus. Dies iſt die höchſte Stufe von ſelbſtſtändiger Entwikkelung der mimiſchen Kunſt; aber wir ſehen, daß ſie nicht möglich iſt, ohne zugleich in die Poeſie überzugehen. Sollten wir dieſe italieniſchen Stükke blos als Pantomime denken, ſo ginge vieles von dem Genuſſe verloren. Die Aufgabe iſt, daß der Dichter ſolche Situationen wählen muß, die der Mimiker durch die Rede ausfüllen kann, ohne auf dieſem Gebiete einen künſtleriſchen Rang zu haben. Was dies Verhältniß zwiſchen Rede und Mimik betrifft, ſo hat es allerdings zum Theil ſeinen Grund in der Eigenthümlichkeit des

Komischen, und dies führt mich darauf, noch in dieser Hinsicht etwas hinzuzufügen.

Den Begriff des Komischen haben wir im Allgemeinen schon bestimmt, und es ist hier nur die Frage, welche Wirkung das Komische in dem Gebiete des Mimischen hervorbringen muß. Das Komische ist in sofern ein Gegensaz *) in der allgemeinen Tendenz der Kunst, als das einzelne Sein nicht aufgestellt wird als Norm für das Sein, sondern hervorgehoben wird im Gegentheil als die Nullität des Einzelnen, wie es sich als solches isoliren will. Hierin liegt also eine andere Form, in der die beiden Elemente, die wir in dem Begriffe der Kunst fixirt haben, zusammen sein müssen. Im Verhältniß der Kunst zur Natur haben wir gesagt, daß es identisch sei, zu sagen, die Kunst sei Nachahmung der Natur oder sie sei Norm der Natur; denn jenes gilt nur, in sofern das andere mit ist. Auf das Komische angewandt, heißt dies, die Kunst soll das Einzelne so darstellen,

*) In dem ursprünglichen Heft wird hier das Komische im Gegensaz des Tragischen bestimmt, was dadurch zugleich eine nähere Fassung erhält, indem es so heißt: „Die am meisten gegenüberstehenden Kunstgebiete des Tragischen und Komischen scheinen auf den ersten Augenblikk auf entgegengesezten Seiten dieses Durchschnittes (nämlich des Natürlichen und Gekünstelten, — wovon Schleiermacher vorher hier gesprochen hat,) — das Komische mehr Natürlichkeit zu fordern, das Tragische mehr Künstlichkeit; allein sofern das Komische eine wirkliche Kunstgattung ist, ist dieses nur Schein. Durch die Natürlichkeit wird die komische Darstellung gemein; sie muß das Maaß immer festhalten, durch das Gekünstelte wird die tragische bombastisch, sie muß die Abdrüklichkeit immer festhalten. Der Unterschied liegt vielmehr nur darin, daß die komische Darstellung nachgelassener ist, die tragische gespannter, welches aber nicht hierher gehört, indem es hier aus der Abhängigkeit der Bewegungen von der Rede folgt, denn jedes tragische Sylbenmaaß ist strenger, als das gleiche komische. Die eigenthümliche Beschaffenheit aber beider Arten ist auch nur aus der Beobachtung zu nehmen, welche außerhalb unsers Kreises liegt. Nur das kann gesagt werden, daß die Beobachtung und Nachbildung bedingt ist durch die Selbstbeobachtung, nur wer die Keime aller Gemüthszustände in sich findet, wird ihre Aeußerung richtig beurtheilen und produciren. Aus einem dunkeln Gefühle will auch die Kennerschaft hier allgemeiner sein, als auf irgend einem andern Gebiete.

daß die Darſtellung Norm iſt für die Erſcheinung der Nullität des Einzelnen in der Wirklichkeit; dieſer Widerſpruch macht das Weſen des Komiſchen. Man iſt an der Wirklichkeit feſtgehalten, aber in jedem Augenblikk erſcheint ſie in Widerſpruch gegen das, deſſen Erſcheinung ſie ſein ſoll, gegen die Idee. Offenbar iſt hier ein ſtärkeres Halten an der Wirklichkeit durchaus nothwendig, und die Darſtellung ſoll die Erinnerungen aus dieſem Gebiete des Wirklichen erwekken. Es darf daher das Komiſche nicht den Character der Neuheit an ſich tragen, wie dies weſentlich die tragiſche Behandlung thut, ſonſt iſt es verfehlt. Daher müſſen wir dem mimiſchen Künſtler, wenn er in Selbſtſtändigkeit auf dieſem Gebiete hervortritt, nothwendig ſpecifiſch mimiſche Begeiſterung zuſchreiben, und dieſe iſt bei den Italienern ein Nationalzug; dann braucht er nichts weiter, als lebendige Beobachtung des gewöhnlichen Lebens, da muß er das finden, was jene Erinnerungen wekkt, und in dieſem Kreiſe muß die Darſtellung verſiren. Darin liegt die Möglichkeit zu dieſem ſelbſtſtändigen Hervortreten, und es bedarf da auch keines großen Talents auf Seiten der Rede, weil in dieſen Kreiſen die Sprache nicht in ihrer Vollkommenheit erſcheint, ſondern er darf nur die Sprache dieſes Kreiſes inne haben, und die ſceniſche Direction des Componiſten muß das Uebrige thun. Wo nun dieſe Seite relativ zurükktritt, wie es bei den nordiſchen Völkern der Fall iſt, da iſt auf ein ſolches ſelbſtſtändiges Hervortreten der Mimik nicht zu rechnen; doch waren unſere Harlekin-Theater daſſelbe, konnten ſich aber nicht halten, da wir zugleich eine geringere Richtung auf das Komiſche haben, wie die Italiener. Daher iſt es auch natürlich, daß hier das Mienenſpiel größere Gewalt hat, ja es liegt in der Natur deſſen, was in der niedrigen Komik dargeſtellt wird, daß kein feſter Unterſchied iſt zwiſchen Spontaneität und Receptivität, zwiſchen Willen und Begehren. Im dramatiſchen Dialog ſahen wir, daß das Mienenſpiel müſſe zur Ruhe gekommen ſein, ſobald eine Thätigkeit ſich fixirt hat, die

durch die Rede ausgedrükkt wird, weil das Mienenspiel überhaupt nicht geneigt ist, Willensthätigkeit zu begleiten. Hier ist aber vom Willen im höheren Sinne nicht die Rede, sondern die spielenden Personen werden ganz geleitet von sinnlicher Lust und der dadurch erregten sinnlichen Begierde; so ist darin Lust und sinnliche Begierde das Beharrliche, und wechseln in der Erscheinung und sind immer im Mienenspiel ausgedrükkt, daher ist auch hier die Maske zufällig, und eher hemmend als fördernd; und erst, wo sie wegfällt, ist in der mimischen Darstellung vollkommene Selbstständigkeit möglich. Hat die Mimik dagegen ihre Selbstständigkeit, und auf der entgegengesezten Seite ist dies nicht möglich, so kann sie, abgesehen von jenem komischen Kreise, nur selbstständig sein von der Rede gesondert, d. i. in der Pantomime. Dann ist aber eine falsche Tendenz bei dem Vorherrschen des Mienenspiels in dramatischen Darstellungen; das neuere Drama kann unvermeidlich dahin führen, weil eben das Drama nicht mehr national ist, sondern aus dem Volke nicht zugänglichen Kreisen hervorgeht. — Es giebt hier einen Uebergang, nämlich das Melodrama, wo eigentlich nur einer ist, der monologisch die Momente seiner Handlung und Zustände mit musikalischer Begleitung vorträgt, ohne daß seine Rede poetisch wäre. Die poetische Behandlung verirrt dann blos in niederer Region, in der Recitation, wo die Musik durch unbestimmten Rhythmus sich der prosaischen Rede nähert. Auch dieses Beispiel zeigt, wie unsere drei Elemente sich beständig suchen, und mannigfaltig verbinden.

3) Pantomime.

Pantomime ist die Darstellung einer Handlung ohne Rede vermittelst orchestischer Bewegungen, die aber auch von Gebehrden- und Mienenspiel begleitet sind. Betrachten wir sie von Seiten der eigentlichen Mimik, so erscheint sie als Verringerung der

dramatiſchen Mimik, weil keine Rede dabei iſt; hingegen von der Orcheſtik aus erſcheint ſie als eine Erhöhung dieſer, weil die Bewegungen im Tanze blos die Stimmung und das momentane Bewußtſein ausdrükken, in der Pantomime aber ethiſche Bedeutung gewinnen. Dadurch wird es zweifelhaft, von welcher Seite ſie zu betrachten ſei. Sieht man ſie als eine um die Rede verkürzte dramatiſche Darſtellung an, ſo iſt es ſchwer zu erklären, wie man dazu gekommen iſt, die Hauptſache dabei, die Sprachmimik, wegzulaſſen; wogegen die Erklärung leichter iſt, wenn man ſie an die Orcheſtik anknüpft. Der eigentliche Volkstanz kann einer ſolchen Erhöhung nicht bedürfen, denn die Befriedigung entſteht da aus einem Zuſammenwirken freier Productivität in leiblicher Beweglichkeit, und da hier die Virtuoſität durch die volksthümliche Lebensweiſe beſtimmt iſt, ſo iſt da auch hinreichender Gegenſaz zwiſchen der freien Productivität und der gebundenen Thätigkeit ausgeſprochen, und es kann die Forderung nicht entſtehen für einen erhöheten Character der Bewegung; aber der höhere Tanz geht weniger von einer gemeinſamen Stimmung aus, ſondern entwikkelt mehr Virtuoſität in der Darſtellung von Fremdem, und darin liegt der Uebergang zu einer ſolchen erhöheten Kunſtübung, vorzüglich da im höheren Tanz Darſtellende und Zuſchauende ſich gegenüberſtehen, während dagegen im Volkstanz dieſer Gegenſaz, der ſich im höheren Tanze fixirt, gleich Null iſt, und die Zuſchauer bei dieſem nur ein Gelegentliches ſind. Deshalb iſt es natürlich, daß bei dem höheren Tanze ein Bedürfniß entſteht, den Werth des Geſehenen für den Betrachtenden zu erhöhen; denn jene freie Production, aus Selbſtbewußtſein hervorgehend, genügt nur den Ausübenden ſelbſt. Daher iſt es natürlich, daß man in jenem Fall einem ſolchen Cyclus von Bewegungen nun eine höhere Bedeutung giebt, und dies iſt der Uebergang zur Pantomime. Die Pantomime ſezt alſo voraus, daß es einen höheren Tanz für das Publikum giebt, und ſtellt eine Handlung dar. Wenn wir die orcheſtiſchen Be-

wegungen faſſen in der gewöhnlichſten Geſtalt, ſo iſt ihnen eine Bedeutung keineswegs abzuſprechen, aber ſie iſt unbeſtimmt. In jedem geſelligen Tanze iſt ein Wechſel von ſich Trennen und Wiederfinden, und dies iſt das Bedeutſame neben dem blos Rhythmiſchen. Es gehört hier alſo dazu, dieſes Unbeſtimmte in ein Beſtimmtes zu verwandeln. Soll dies aber ohne Rede verſtändlich ſein, ſo muß die Handlung ſo bekannt ſein, und die Ausführung ſich ſo beſtimmt für dieſe eignen, daß jeder ſie dafür zu erkennen vermag. Wenn dieſes nicht der Fall iſt, ſo muß dem Zuſchauer noch etwas anderes gegeben ſein, und dieſes iſt die ſceniſche Umgebung, wie in unſern Ballets, — weil wir keinen Cyclus von weſentlich als bekannt vorauszuſezenden Handlungen haben. Im Alterthum dagegen waren die natürlichen Gegenſtände für die Pantomime die mythologiſchen allgemein bekannten Verhältniſſe, und da ohnedies die mythologiſchen Perſonen ſchon für die bildende Kunſt ihre beſtimmte Beziehung hatten, ſo wie durch die Poeſie die einzelnen mythologiſchen Begebenheiten bekannt waren, ſo war es leicht, die Pantomime verſtändlich zu machen. Wenn ſie dagegen heut zu Tage dieſe Stüze nicht hat, und ſich am Tanze entwikkelt in ſeiner epideictiſchen Ausartung im Ballet, ſo iſt dies eine Zwittergattung ohne wahre Kunſteinheit; denn die Darſtellung ſoll doch in den fingirten Perſonen aufgehen, dieſe aber können nicht als Tänzer fingirt ſein, und ſollen doch die Tanzübungen machen, ſie erſcheinen alſo als zwei Perſonen, als Darſtellende und als epideictiſche Tänzer. Man kann daher die Pantomime in dieſer heutigen Geſtalt nur verwerfen. Indeß iſt hier ein Unterſchied in der modernen Pantomime zu machen. Es gab eine alte italieniſche Schule für den höheren Tanz, die ſich frei hielt von dieſer mechaniſchen epideictiſchen Ausartung, und die Kunſt nur in der erhöheten Grazie der Bewegung ſuchte. Da konnte die Pantomime eine wahre Kunſt ſein, aber wie dieſe Darſtellung auf die

heutige französische Pantomime gepfropft ist, kann sie nur eine Zwittergattung sein.

Allgemeine Schlußbetrachtungen über die Mimik.

Erste Betrachtung.

Wenn wir davon ausgehen, wie wir für das Gebiet der Mimik im weiteren Sinne den Gegensaz von Bewegung und Ruhe aufgestellt haben, nämlich als absolut, und nun hier überall von der Geselligkeit, d. h. der Erscheinung der Kunst in einem Zusammenwirken Mehrerer ausgehen mußten, so giebt es eine specielle Aufgabe durch alle drei Formen, nämlich die Gruppirung, als das Raumverhältniß der Zusammenwirkenden in den Momenten der überwiegenden Ruhe, denn nur in diesen können die einzeln Wirkenden zusammen als Eins angeschaut werden. Es gilt hierbei die Regel, die wir für das Gesez von Bewegung und Ruhe überhaupt aufgestellt haben. Wenn wir eine Zusammenstellung denken, wo sich aus der Ruhe nur schwer eine Zerstreuung der Mitwirkenden entwikkelt, oder der Zuschauer eine Zerstreuung nicht als Einheit fassen kann, so ist beides fehlerhaft in diesem Gegensaz. Jenes geschieht in zu großem Getheiltsein des Zusammenseins, dieses in zu großem Vereinzeltsein des Zusammenseins. In der dramatischen Mimik ist es natürlich, daß eine solche gemeinschaftliche Ruhe nur stattfinden kann da, wo die Handlung selbst einen Abschnitt macht, also am Ende einer solchen partialen Reihe, d. h. am Schluß einer Scene. Daraus entsteht nun die Forderung, in welcher der dramatische Dichter und der Mimiker zusammenkommen müssen, — der erstere muß die Handlung in einzelne Reihen so theilen, daß an jedem Ende derselben eine solche Zusammenstellung möglich ist, und die mimisch Darstellenden müssen ihre Freiheit der Bewegungen so zügeln und modificiren, daß sie jene Tendenz des Dichters nicht verfehlen; dann entsteht aus dieser Gruppirung ein Bild, das

zwar kein feſtſtehendes, ſondern nur ein momentan dauerndes iſt, und doch muß die Ruhe eines jeden die Spuren der früheren Elemente der Handlung in ſich tragen, und zugleich die Möglichkeit, daß ſich die nächſte Handlungsweiſe daraus entwikkeln kann. Dieſer Gegenſaz zwiſchen mehr die Theilnehmer vereinzelnden Bewegungen und dem mehr Zuſammenfaſſen der Theilnehmer in der Ruhe geht nun durch alle drei Formen der Mimik hindurch, die Orcheſtik, dramatiſche Mimik und die Pantomime. Beide ſind gleich weſentlich für die Kunſtübung, denn auch im Zuſchauer muß ſich dieſer Gegenſaz erzeugen von Bewegung und Ruhe; denn daß er der vereinzelten Bewegung folgen ſoll, iſt eine Forderung, die größere Anſtrengung verlangt, aber das Auffaſſen der Ruhe, das Zuſammenfaſſen in Eins, iſt eine Erholung für den Zuſchauer; daher ſoll Rükſicht darauf genommen werden, dem Zuſchauer die Verfolgung der Handlung zu erleichtern, und das Zuſammenfaſſen leicht darzubieten. Daraus bildet ſich von ſelbſt auch in der heutigen Geſtaltung ein Gegenſaz der Analogie mit dem für uns eigentlich untergegangenen Gegenſaz von einzelnen Hervortretenden und dem Chor. In der höheren Orcheſtik hat ſich dieſer Gegenſaz noch auf eine beſtimmte Weiſe erhalten als Gegenſaz zwiſchen den höheren Virtuoſen und der Maſſe, die mehr den Volkstanz repräſentirt. Daraus entſteht auch, daß derjenige Theil des ganzen Kunſtwerkes, der für den Zuſchauer eine Anſtrengung iſt, ſich nur auf gewiſſe Punkte richtet, die zahlreichen Maſſenbewegungen aber wenige Anſtrengung ſind, weil ſie mehr im Gebiete des Volkstanzes liegen, und mehr zur Geſammtanſchauung auffordern, als zur Vereinzelung. In dem modernen Drama dagegen iſt dieſer Gegenſaz verſchwunden, weil es nicht mehr auf der Baſis eines öffentlichen volksmäßigen Lebens beruht. Im Drama ſelbſt werden wir ſehen, wiefern er noch exiſtiren ſoll. Es muß aber nothwendig, ſobald das Drama für die wirkliche Darſtellung eingerichtet werden ſoll, etwas ſein, was jenen Gegenſaz erſezt. Verſirt

das Drama in einem größern Gebiete, so bildet sich auch etwas dem Chor Analoges, es gehören nämlich dazu eine Menge Personen, die doch nur als Masse erscheinen, und gewöhnlich nur stumm an der Handlung theilnehmen. Hier wächst die Pantomime ins wirkliche Drama hinein, denn die Nichtsprechenden wirken pantomimisch. Aber diese Pantomime ist nicht isolirt, sondern ins Drama verflochten. Wo dies nicht ist, tritt der untergeordnete Gegensaz hervor zwischen Hauptpersonen und Nebenpersonen, jene sind als dramatische Künstler von dem Zuschauer zu verfolgen, diese, obgleich auch vereinzelt, sind doch nur subordinirt. In den Momenten der Ruhe tritt die Gruppirung ein, und es werden beide auf solche Weise zusammen sein müssen, daß der Gegensaz zwischen Haupt- und Nebenpersonen mit erscheint, sowohl als Erinnerung an das Vorhergehende, wie als Keim zu der folgenden Handlung. Der Dichter hat darauf in den Momenten der Handlung hinzuarbeiten, daß am Schluß jeder Person eine solche Gruppirung möglich wird. Dieselbe Forderung gilt auch für die Pantomime, nur ist da nicht ein Zusammenwirken des dramatischen Dichters und des mimischen Künstlers, sondern des Componisten und des mimischen Künstlers. Der Componist giebt die Situationen und die Hauptsäze an, wo nicht, so ruht die ganze Aufgabe auf dem mimischen Künstler. Hier entsteht die Aufgabe, es so einzurichten, daß jeder Moment relativer Ruhe ein Zusammenfassen aller ist, das sich wieder zerstreut; dieser Moment ist das Höhere im Rhythmischen, und dieses Gesondertsein der gemeinschaftlichen Bewegungen durch die Momente der gemeinschaftlichen Ruhe ist das Höchste der Mimik, und muß mit der Handlung zusammenhängen, sowohl in der Pantomime, als im höheren Drama. Die Ruhe ist gleichsam die Thesis, die auf sie folgende Handlung ist gleichsam die Arsis.

Die Gruppirung geht also durch alle drei Hauptgattungen hindurch, aber in verschiedenem Verhältniß. In der Orchestik ist

ſie das Maximum, denn ſie iſt hier der Quantität der Theilnehmer und dem Wechſel ihres Zuſammenfaſſens und ſich wieder Zerſtreuens gemäß das die Formen beſtimmende Element; in der Mimik aber tritt die Gruppirung blos hervor, um die Grenzpunkte zu bezeichnen, iſt alſo gleichſam der Tact des Ganzen, wie die ganze Darſtellung in größere oder kleinere, mehrere oder wenigere Abſchnitte zerfällt; und hierbei hat die Gruppirung am wenigſten mit den verſchiedenen Gegenſtänden des Drama's zu thun.

Zweite Betrachtung.

Wir haben im Allgemeinen ſchon geſehen, daß ein Unterſchied iſt zwiſchen Kunſt in ihrer Selbſtſtändigkeit und Kunſt an etwas Anderem, alſo als Acceſſorium. Unſer eigentlicher Gegenſtand iſt freilich nur die Kunſt in ihrer Selbſtſtändigkeit, aber wenn wir ein eigentliches Gebiet zur Anſchauung gebracht haben, ſo gehört es zur Vollſtändigkeit der Betrachtung, daß wir überſehen, wie in der ganzen geſchichtlichen Entwikkelung ſich die Kunſt in ihrer Selbſtſtändigkeit zu der verhält in ihrer Abhängigkeit. Dies iſt hier, wie die Kunſt in das eigentliche Leben übergeht, als Grenzpunkt; wie ſie ſich aus dem Leben entwikkelt, und wie ſie ſich in daſſelbe wieder zurükzieht; und wie ihr Maximum und Minimum beſtimmt wird. — Die Mimik kann nun an einem andern nur ſo ſein, in ſofern von menſchlichen Handlungen die Rede iſt; denn die Bewegungen, die durch ſie urſprünglich aus freier Productivität hervorgebracht werden, oder durch ſie modificirt ſind, können nur an Handlungen des Menſchen zum Vorſchein kommen. Dies führt uns auf das ethiſche Gebiet zurük, und wir können es theilen in die beſtimmte Thätigkeit des Geſchäftes und Berufes und in die allgemeine des Zuſammenlebens. In erſterer Beziehung iſt es auffallend, wie der Einzelne als redend hervortritt. Die Mimik des Redners

iſt allemal nur die Kunſt an einem andern. Er iſt nicht da, um ſich darzuſtellen wie der Mimiker, ſondern der politiſche Redner hat immer eine politiſche Aufgabe zu löſen, und der religiöſe Redner iſt zwar allerdings mehr in der Darſtellung ſeiner ſelbſt begriffen, allein dies iſt doch eine rein geiſtige, und mit Ausnahme der Sprachmimik iſt alles andere dabei rein zufällig, und es iſt lediglich Sache der individuellen Natur und des perſönlichen Geſchmakks, wie viel oder wenig ſogar von dieſer zu Hülfe genommen werden ſoll. Denn da der unmittelbare Vortrag der eigenen Rede nie unrichtig ſein kann, ſo muß hier alles, was ſich der natürlichen Sprachmimik anſchließt, an dem Grenzpunkte liegen, und es darf nichts künſtleriſch vorbedacht hervortreten, ſondern es muß den Naturausdrukk an ſich tragen; und wenn es auch geſchieht, daß ſich der Redner ſelbſt in einem vergangenen Momente darſtellt, indem der Moment der Darſtellung ein anderer iſt, als der der Entſtehung, ſo ſoll er dies doch verbergen, und alles Mimiſche muß wenigſtens den Schein des Unwillkührlichen, alſo des Naturausdrukks, an ſich haben. Da ferner der Vortrag der eigenen Rede durch unrichtige Gewöhnung aus der Zeit der Uebung kann alterirt werden, ſo wird doch, je mehr der Augenblikk des Schaffens auch der der Darſtellung iſt, um ſo mehr dies wegfallen, und es wird auch hier die Sprachmimik um deſto mehr der Potenz des unmittelbaren Naturimpulſes unterworfen ſein; und je mehr die innere unmittelbare Erregung hervortritt, um ſo mehr wird ſich der Redner von ſeinen Gewohnheiten entfernen und umgekehrt. Aber allerdings wird ein beſtimmter Unterſchied ſein zwiſchen dem, was als unmittelbarer Naturausdrukk der Mimik hervortritt, wenn wir uns den Einzelnen aus einem ſolchen Leben hervorgegangen denken, worin die Kunſt wirkt, und wo dieſes nicht iſt, und es zeigt ſich hier der unmittelbare Einfluß der Kunſt auf das Leben, indem ſie durch ihren unbewußten Einfluß dennoch die Bewegungen des Einzelnen regelt. Allein dies gilt nicht blos von einer beſtimm-

ten Berufsthätigkeit, ſondern auch von dem ganzen Leben. Alles Mimiſche in der Geſelligkeit zeigt ſich offenbar als ganz anders da, wo ein beſtimmter Zuſammenhang mit der Kunſtübung und ihren Darſtellungen iſt, als da, wo dieſe ganz fehlt. Man wird nie behaupten können, daß es eine angeborne Differenz unter den Menſchen gebe in Beziehung auf den Zuſammenhang zwiſchen dem Geiſtigen und Leiblichen; und denken wir uns die geiſtige Lebendigkeit zweier in demſelben Grade, ſo ſezen wir auch, daß ſie ſich auf dieſelbe Weiſe manifeſtiren; allein ſteht das Leben des einen außer allem Zuſammenhange mit den Darſtellungen der Kunſt, das des andern aber nicht, ſo wird vielleicht das Leben deſſelben in natürlicher Anmuth und Grazie erſcheinen, während das des andern mit natürlicher Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit behaftet erſcheint, und es wird ſich ſo der Einfluß der Kunſt auf das Leben ſelbſt darthun.

Nun werden wir im Stande ſein, den ganzen Kreislauf der mimiſchen Kunſt von ihrem Anfange bis zu ihrem Ende zu überſehen. Wir ſahen den Anfang ihrer Entwikkelung in dem Princip des ſpecielle nmimiſchen Begeiſtung, d. h. in dem Durchdrungenſein von der Einheit des Geiſtigen und Leiblichen in dem Sinne, daß das leztere den geiſtigen Impuls zur Erſcheinung bringt, und jenes Durchdrungenſein im Zuſammenhange ſteht mit der freien Production. Das erſte und Allgemeinſte, wohran alle ohne Unterſchied Theil nehmen können, war die Entwikkelung dieſer Productivität in der Orcheſtik, deren Weſentliches beſtand in der freien Darſtellung der das Lebensgefühl ausſprechenden Bewegungen und Thätigkeit. Hierzu gehört, wie gezeigt, keine weitere geiſtige Entwikkelung, und das geiſtige Princip ſelbſt erſcheint nur als das die Leiblichkeit Beſeelende, ohne etwas von ſeiner höheren Richtung zu manifeſtiren. Dies iſt die erſte urſprüngliche Entwikkelung. Indem nun hiervon urſprünglich alles Mienenſpiel und alle Sprachmimik ausgeſchloſſen iſt, ſo wird damit ſchon zugleich geſagt, daß das eigentliche innere Princip hier noch gar

nicht bedingt iſt durch diejenigen Zuſtände des geiſtigen Lebens, die ſich am meiſten auf dieſe Art manifeſtiren; vielmehr iſt hier die urſprüngliche geiſtige Lebensthätigkeit auf das Leibliche rein in der Einheit von beiden als Leben geſezt; das Mienenſpiel aber iſt nur bedingt durch die Receptivität des Einzelnen für das Außer ihm, und die Sprachmimik iſt bedingt durch die geiſtige Thätigkeit im Denken in deſſen mannigfaltigſter Modification. Hier treten andere Motive ein, die eine höhere Entwikkelung vorausſezen, und ſomit auch ein höheres Studium. Orcheſtik iſt deswegen das größte Gemeingut auf dieſem Gebiete, aber ſie iſt auf ihre eigenthümliche Art bedingt dadurch, daß ein Zuſtand dazu gehört, der der freien Productivität Raum giebt, erfordert alſo einen gewiſſen Grad von Freiheit. Betrachten wir z. B. den Zuſtand der Sclaven, wie er noch jezt auf den weſtindiſchen Inſeln ſtattfindet, und wir denken an das urſprüngliche Verhältniß dieſer Menſchen, ſo haben ſie aus ihrem Vaterlande ihre Orcheſtik mitgebracht, und es iſt Klugheit von Seiten ihrer Eigenthümer, wenn ſie ſie davon Gebrauch machen laſſen, denn ſie gewinnen dadurch ein höheres Lebensgefühl und ein erhöhetes Bewußtſein von dem Beſiz der Freiheit, in der ſie urſprünglich gelebt, und dieſe Lebensentwikkelung vermehrt und belebt ihre ganze Thätigkeit. Da überdem der urſprüngliche Naturtanz immer die Beſchäftigung vorausſezt, die den mechaniſchen Kräften zur Baſis dient, ſo iſt dies der entſprechende Zuſtand aller Menſchen, bevor die Geſelligkeit zu einem hohen Grade von Differenzirung entwikkelt iſt, und in ihm hat die Orcheſtik ihre urſprüngliche Wurzel. Aber dieſe Orcheſtik iſt zugleich auch auf eine beſtimmte Lebensperiode beſchränkt. Kinder tanzen blos aus Nachahmung, und es muß ihnen angekünſtelt werden; das vorgerükkte Alter tanzt auch nicht, ſondern der eigentliche Tanz iſt nur freie Aeußerung des phyſiſchen Lebens in ſeiner Blüthe; daher kann er aber auch leicht ausarten, und ſich in die Beziehungen der Geſchlechtsluſt verirren. Worin hat nun dieſe Begren-

zung ihren Grund? — Sehen wir zunächſt auf die Kindheit, ſo iſt in ihr das Bewußtſein des Rhythmiſchen noch nicht in hinreichendem Grade entwikkelt, die natürlichen Bewegungen, die den Stund des Rhythmus in ſich tragen, nämlich der Blutumlauf und die Reſpiration, ſind noch nicht ſo zum Bewußtſein gekommen und zu ſchnell, um auf beſtimmte Weiſe gefaßt und gemeſſen zu werden. Auf der andern Seite, wenn das Berufsleben ſchon einen gewiſſen Grad von Herrſchaft erlangt hat, ſo iſt auch ein Kreis von Bewegungen eingeleitet, der nicht mehr dieſe Freiheit in Beziehung auf leibliche Bewegungen zuläßt, ſo wie das zu den orcheſtiſchen Bewegungen gehörige Geſchikk; dazu geſellt ſich das Bewußtſein, daß die Bewegungen, nunmehr in gewiſſe Kreiſe des Berufs hineingebannt, nicht mehr denſelben Grad der Stärke haben, und der Gegenſaz nicht mehr mit derſelben Leichtigkeit überwunden zu werden vermag, ſo wie ſie freilich auch nicht mehr denſelben Eindrukk machen; daher werden auch die Bewegungen nicht mehr aus dem Geſichtspunkte der Schönheit und Leichtigkeit hervorgehen. — So haben wir für das perſönliche Daſein den Kreislauf der Orcheſtik in ſehr enge Grenzen eingeſchloſſen, am Allgemeinſten aber ſtellt ſich darin dar die erfriſchende Kraft des jugendlichen Lebensgefühls für das ganze menſchliche Zuſammenleben, das nun jene früheren freien Aeußerungen des eigenen Lebens in ſeinen verſchiedenen Abſtufungen in ſich neu beleben und wieder aufnehmen muß.

Betrachten wir die eigentliche Mimik von demſelben Geſichtspunkte aus, ſo zeigt ſich hier zunächſt, daß ihre Entwikkelung im einzelnen Leben erſt anfangen kann, wenn die Orcheſtik ſchon aufgehört hat; denn wenn wir uns auch die ſpecielle mimiſche Begeiſterung in hohem Grade denken, ſo gehört doch zu ihrer künſtleriſchen Aeußerung, daß entweder das Individuum ſelbſt die größte Mannigfaltigkeit von Gemüthszuſtänden durchgemacht, oder daß es dieſelben in ihrem Heraustreten aus der Beobachtung gewonnen habe. Dies kann aber nicht geſchehen

in der Lebensperiode, worin die Orcheſtik ihre Thätigkeit hat, denn nur indem man mit Bewußtſein im geſelligen Leben heimiſch geworden iſt, und eine beſtimmte geiſtige Richtung ſchon gefaßt hat, geht erſt ein Kreis ſolcher Beobachtungen an. Aber der Einfluß der Mimik aufs Leben dauert ſo lange, als der Menſch ſelbſt im geſelligen Lebensverkehr ſteht, und erſtrekkt ſich auf jedes Alter. Iſt durch die Selbſtſtändigkeit der Kunſt ein richtiger Kunſtſinn und Geſchmakk für das rechte Maaß der Bewegung gebildet, ſo hat dies ſeinen Einfluß auf die ganze Exiſtenz und hört niemals auf; wenn wir aber die Erſcheinung der Kunſt ſelbſt betrachten in ihrem Verlauf, abgeſehen von dem einzelnen Daſein derer, die ſie ausüben, ſo hat dieſe ganze Kunſt in ihrer Selbſtſtändigkeit nur einen kurzen Zeitverlauf gegen andere Künſte, und dies hat eben ſeinen Grund darin, daß ſie ihrer Natur nach eine begleitende iſt, und die Tendenz hat, an einem andern zu ſein. Was oben als Grund von der kurzen Dauer der Orcheſtik während der Zeit der Lebensblüthe geſagt ward, war nur auf das phyſiſche Element des Lebens bezogen; allein es tritt hier auch noch ein ethiſcher Grund ein; denn es verräth eigentlich, daß der Einzelne noch wenig über ſich hinaus gegangen iſt, wenn ſich der Zuſammenhang des Leiblichen und Geiſtigen nur in dem Körperlichen ſelbſt zeigt. Je mehr ſich das geiſtige Leben aufſchließt, deſto mehr muß ſich dies auch an beſtimmten geiſtigen Thätigkeiten und Richtungen manifeſtiren, und ſo auch in der Beziehung zu Andern in dem Beſtreben, die freie Productivität in einem geiſtigen Wirken auf Andere darzuſtellen; ſo ſehen wir, wie die Richtung auf die Mimik erſt anfängt, wenn diejenige auf die Orcheſtik aufhört, aber ſo, daß das Aufhören der einen gleichſam das Fundament der andern iſt; denn denken wir jene aus dem Geſammtleben hinweg, ſo wird auch die Richtung nicht erwachen, daß in der geiſtigen Thätigkeit ſelbſt nun ebenfalls dieſer Zuſammenhang ſoll zur Anſchauung gebracht werden. Verſezen wir uns in eine Zeit zurükk, die vorüber zu ſein ſcheint,

wo im Mittelstande, vorzüglich in der Lebensentwikkelung der Jugend, das Leibliche ganz übersehen ward, indem die ganze Erziehung ein Stubenwesen war und eine Erziehung im Schatten, so konnte sich auch jene Richtung nicht entwikkeln, und die Folge davon war jene Unbeholfenheit im übrigen Leben, die von aller Grazie und Anmuth entblößt ist. Betrachten wir aber die Mimik wieder an und für sich, so geht sie in ihrem eigentlichen selbstständigen Daseyn nur in sehr weniges aus; denn nehmen wir den Zusammenhang mit der Poesie hinweg, so bleibt der Tanz, und gesteigert die Pantomime übrig, die doch auch nur möglich ist in ihrem Verhältniß zur Poesie oder der redenden Kunst überhaupt, weil nur diese einen solchen Cyclus der Darstellung zusammenhalten kann. So sehen wir überall, wie dieses an einem andern Steinwollen der Mimik, so wie die natürliche Richtung der leiblichen Bewegungen sich mehr dem Geistigen in seinen Verzweigungen zu unterwerfen, es bewirkt, daß diese Kunst in sich selbst nur einen unbedeutenden Raum einnehmen kann, und daß sie sich nicht in eine solche Mannigfaltigkeit verzweigt, als dies von den andern Künsten gilt. Indem wir sie als eine solche betrachten, so haben wir sie um deswillen vorausgestellt; um sie aber in ihrer Erscheinung ganz übersehen zu können, so müssen wir noch etwas über ihr Verhältniß zu den übrigen Künsten hinzufügen, so weit wir sie im Allgemeinen als bekannt voraussezen können.

Wir haben die Mimik in die Klasse der begleitenden Künste gestellt, verwandt mit ihr ist die Musik, begleitend ist sie den redenden Künsten und besonders der Poesie. Dabei erscheinen die bildenden Künste außer allem Zusammenhange mit ihr, außer daß sie in gewissem Sinne ebenfalls begleitende werden. — Indeß giebt es noch ein noch ein specielles Verhältniß zwischen der Mimik und den bildenden Künsten. Die Plastik im eigentlichen Sinne stellt überwiegend einzelne Gestalten dar, nicht Gruppirungen, sondern dieses fällt der Malerei zu, die das Zusammen-

ſein der Geſtalten in ihren Lichtverhältniſſen giebt. In der Plaſtik tritt überall der Gegenſaz zwiſchen Ruhe und Bewegung hervor, um die Darſtellung zu beſtimmen. Das Plaſtiſche kann allerdings nur ruhend ſein, aber es folgt nicht, daß es abſolute Ruhe ſei, und es fragt ſich, ob nicht auch eine Bewegung ſich dazu eigene, ein plaſtiſches Werk zu werden. So wird die Mimik geſezgebend für die Plaſtik in Beziehung auf die Grenzen, in welchen ſie Bewegung und Ruhe darzuſtellen hat. Wir haben geſehen, daß in einer mimiſchen Reihe immer Punkte vorkommen müſſen, als relative Ruhe und Uebergänge, die die vergangene und zukünftige Bewegung in ſich tragen mußten, und hier werden wir in der plaſtiſchen Kunſt auf die Mimik zurükgehen müſſen. Stellt die Mimik nun auch Gruppirungen dar, ſo iſt ſie auf der andern Seite eben ſo geſezgebend für die Malerei, in ſofern wir geſehen haben, daß in einem mimiſchen Kunſtwerke ebenfalls ſolche Punkte ſein müſſen, wo ſich das Zuſammenſein aller Perſonen darſtellt, wenngleich es nur vorübergehend iſt. Da nun in der Malerei jede Zuſammenſtellung gleichfalls nur als ein Moment gedacht werden ſoll, und hier doch zugleich ein bleibendes iſt, ſo iſt hier derſelbe Gegenſaz, wie dort in der Plaſtik, und daher die Mimik auch geſezgebend für die Malerei, und es dürfen nur ſolche Bewegungen vorkommen, die mimiſch ſein können, d. h. in denen der Uebergang von zwei Bewegungen, einer vergangenen und einer künftigen, angeſchaut werden kann. So iſt es die zur Kunſt gewordene Natur, welche der bildenden Kunſt in dieſen Beziehungen die Regel giebt.

Wollen wir nun genauer noch das Verhältniß der Mimik zur Poeſie feſtſtellen, in ſofern ſie dieſe begleitet, ſo erſcheint uns dies als etwas zufälliges, weil wir gewohnt ſind, auch die Dichtung mehr durch das Auge aufzufaſſen, als durch die lebendige Stimme. Das Leſen mit dem Auge iſt ein Abkürzungsmittel, aber nicht der natürliche wahre Zuſtand, und die Poeſie muß immer verlieren, wenn ſie nicht gehört wird. Wird ſie

gehört, ſo iſt dies ein Act, der ſich rein auf jene Kunſt als Sprachmimik bezieht. Die Sprachmimik erſcheint auf eine doppelbeutige Weiſe, und es fragt ſich, ob ſie Kunſt für ſich ſei, oder nur ins Leben zurükgetretene Kunſt, und ſo nur Kunſt an einem andern; allein dieſe Zweideutigkeit beſagt nichts, als ein mögliches Mehr und Minder für dieſelbe. Iſt der Vortrag der Poeſie mehr ein Vorleſen, ſo tritt die Sprachmimik zurük, und ſie iſt nur die ins Leſen übergegangene größere Lebendigkeit; denken wir ſie aber als Recitation und Declamation, ſo tritt die Sprachmimik weit mehr hervor, und dann iſt auch der Genuß ein größerer. Die Poeſie kommt alſo zu kurz, wenn ſie nicht wenigſtens die Sprachmimik in ihrer Begleitung hat. Hierbei tritt aber eine große Abſtufung ein, denn eben ſo fortſchreitend kann bei jedem poetiſchen Vortrage gefragt werden, ſoll nur die Sprachmimik ihn begleiten, oder auch die Gebehrdenmimik. — Je weniger in der Dichtung eine Perſönlichkeit hervortritt, deſto weniger iſt die Gebehrdenmimik anzuwenden; denn dann wird nicht mehr der Dichter dargeſtellt, ſondern der von dieſem Bewegte. Ganz anders aber iſt es, wenn die Perſönlichkeit hervortritt, denn da will dieſe auch repräſentirt ſein, und ſo tritt hier die Gebehrdenmimik ein. Bleiben wir bei der antiken Poeſie ſtehen, ſo verlangt hier die epiſche Poeſie nichts, als die Sprachmimik. Die alten Rhapſoden thaten freilich mehr, eben deswegen waren ſie aber auch mehr berechnet für die Maſſe, die gewiſſer Anregung bedarf, um in die vollkommene Empfänglichkeit für die Poeſie verſezt zu werden. Für uns würde die Wirkung der Poeſie durch ſolchen Vortrag alterirt erſcheinen, wenn mehr Sprachmimik dabei wäre, und es erſchiene als ein Zuſtand eigener Bewegung, und dies wäre ein Uebergang in das Lyriſche, was das Epos alteriren würde. Die lyriſche Poeſie dagegen läßt nicht blos die Gebehrdenmimik zu, ſondern verlangt ſie ſogar; ausgenommen allerdings, wenn der Vortrag muſikaliſch iſt, und zwar in doppelter Beziehung, eben ſowohl, indem die Poeſie

gesungen, als auch durch ein musikalisches Instrument begleitet wird. Da ist der Vortragende schon mit den Gliedmaßen beschäftigt, und es bleibt nur das Mienenspiel übrig; aber indem er absingt, so wird auch dies durch die Bewegung der Sprachwerkzeuge und die Stimme zurückgedrängt, und es bleibt nur das übrig, was in den Augen seinen Sitz hat und in denjenigen Theilen des Gesichts, die mit den Sprachwerkzeugen nicht unmittelbar zusammenhängen. — In der dramatischen Poesie endlich kann die ganze Mimik nur begleitend sein, und nicht nur Sprachmimik, Mienen- und Gebehdenspiel, sondern auch Orchestik, aber natürlich auf vertheilte Weise, da dieses nicht gleichzeitig sein kann. — Von dem zu Grunde gelegten Gebiete aus finden wir also einen Uebergang in alle anderen, so daß wir auch in gewissen Punkten darauf zurückgehen müssen.

II. Die Musik.

Wir haben oben die Musik mit der Mimik zusammengefaßt als begleitende Künste. Allein wenn wir den gegenwärtigen Zustand der Musik betrachten, so finden wir ein großes Gebiet derselben, und welches keineswegs als Nebensache angesehen werden kann, worin die Musik gar nicht als begleitende Kunst erscheint; dies findet insbesondere bei der Instrumental-Musik statt, welche eine Kunst für sich ausmacht; nichts tritt hier sonst hinzu, und man setzt dabei nichts voraus, da alles andere nur die Einheit stört. Dies ist also ein Hinausgehen über das früher von der Musik Gesagte. Analog ist dies der Mimik, denn die Pantomime ist auch ein Kunstwerk für sich; sei sie nun aus dem Tanze entstanden zu einer Handlung gesteigert, oder als eine sich der Rede entschlagende dramatische Darstellung; wesentlich ist Mimik und Orchestik vereinigt, und Musik erscheint dann auch als begleitend, aber nicht beide zusammen sind begleitend. Es

iſt daher nothwendig, auch bei der Muſik auf das Beſtreben Rükſicht zu nehmen, für ſich allein zu ſein, nur daß dieſes Streben in der Muſik ein bei weitem größeres iſt, weil ſie noch eine Menge Formen und Geſtalten mehr hat, als die Mimik. Nimmt man dies hinzu, ſo wird man das Verhältniß der Inſtrumental-Muſik zu der ganzen Muſik nicht ſo verſchieden finden, wie das einzelne bei der Mimik; und den Begriff der begleitenden Künſte wird deshalb doch nicht aufgehoben, vielmehr geht derſelbe darauf zurük, daß durch dieſe Künſte der Ausdrukk dargeſtellt wird von geiſtigen Zuſtänden, die noch auf eine andere Weiſe für ſich darſtellbar ſind, aber dieſes Ausdrukks nicht entbehren können, weil er durch die Natur in nothwendige Verbindung geſezt iſt mit dieſem Zuſtande. Es würde auch ſehr ſchwierig ſein, die Muſik überhaupt verſtändlich zu machen, wenn man nicht von dieſer ihrer urſprünglichen Geſtaltung ausgehen wollte. Wir werden hier alſo auf eine pſychiſche Grundthätigkeit zurükkgehen müſſen und ſagen, daß ſich das bewegte Selbſtbewußtſein in ſeinen Veränderungen kund giebt, eben ſowohl durch den Ton, wie durch die Gebehrde. — Wir verſtehen aber hier unter Ton nicht die Sprachmimik, ſondern denſelben als eigentlich gemeſſenen Ton, wenngleich urſprünglich eben ſowohl für ſich heraustretend, als auch mit der Rede verbunden. Der reine, nicht mit der Rede verbundene Ton ſchließt ſich an gewiſſe Naturbewegungen an in denſelben Organen, die aber auch ſprachlos hervortreten. Seufzer, Weinen, in ſofern ſie lediglich in den Reſpirationsorganen liegen, ſind reine Naturbewegungen, an und für ſich nicht gemeſſener Ton, aber doch Laute, aber ohne alle Objectivität, und nicht in die Sprache zu ſubſumirend. Uebergänge davon in die Objectivität ſind Interjectionen, in ſofern ſie nur einfache Laute ſind, (und ich verſtehe die einzelne Sylbe darunter); ſie ſind Uebergänge aus jenen Naturlauten in die Sprache, aber ſie ſind in der Sprache deshalb ſelbſt ein Mittelding zwiſchen materiellem und formellen Sprachelemenen. Man

kann ſagen, daß jede Interjection ein modulirtes Ausrufungszeichen iſt, mithin ein formelles Element. In dem Ausdruck Ausrufungszeichen iſt dies Verhältniß ſchon auf die Schrift übertragen; aber was zu Grunde liegt, iſt eine gewiſſe Beſchaffenheit des Tons, die beſonders an dem Wort zu bemerken iſt, die aber auch für ſich hervortreten kann. Hieran ſchließt ſich der eigentlich geſungene Ton, in ſofern er noch frei iſt von der Sprache. Was in der Mimik ein Zurükkgehen der Kunſt in das Leben als Anmuth war, das können wir hier in dieſem erſten Elemente wahrnehmen; dieſe reinen Naturlaute werden etwas anderes, wenn ſie durch das muſikaliſche Element hindurchgegangen ſind, als wenn ſie als reine Naturlaute erſcheinen. Wie iſt es aber auf der andern Seite mit dem geſungenen Ton in Verbindung mit der Sprache? Dieſer ſchließt ſich allerdings an die Sprachmimik, und wir können den Uebergang zwiſchen dem, was blos geſprochen, und dem, was blos geſungen wird, in einer großen Abſtufung verfolgen. Es giebt zunächſt ein Singen im Sprechen, was ſchon an und für ſich einen ganz verſchiedenen Eindruck macht nach der Verſchiedenheit der Nationalität und den Abſtufungen der Geſellſchaft. Es wird getadelt, weil es nicht mehr das reine Sprechen iſt; aber doch auch wieder gelobt, weil es eine größere Beſtimmtheit hat in der Modulation der Stimme, als das Sprechen, das ſich frei hält von aller Analogie mit dem Geſange. Es giebt Formen der Rede, wo man dieſe Analogie derſelben mit dem Geſange gar nicht verhüten kann; ſo hat eine ſtark hervortretende Frage immer etwas Singendes, und ſo erſcheint jene Duplicität des Urtheils darüber nur den Enden zukommend, und muß ſich innerhalb der Mitte an gewiſſen Punkten ausgleichen. Dies iſt ein Uebergang von der Sprache aus, aber ebenſo haben wir auch einen Uebergang von dem Geſange aus, nämlich das Recitativ, das in ſich ſelbſt wieder eine große Abſtufung von mehr oder minder Geſungenem in ſich ſchließt. So finden wir das muſikaliſche Element der Rede

hervorgehend aus einem andern. Denn weder der Ausdruk einer momentanen Empfindung durch einen ſolchen ſprachloſen Naturlaut, noch das ſich dem Geſang annähernde Sprechen iſt Muſik, ſondern nur Uebergang dazu. Nun fragt es ſich, iſt ſchon jedes beſtimmte Hervortreten davon Kunſt oder nicht? — Dies führt uns auf unſere erſte Frage zurük. Wir ſagen, es iſt nur Kunſt, in ſofern zwiſchen der innern Bewegung und äußern Erſcheinung im Laute etwas anderes dazwiſchen tritt. Denken wir uns zwei ſolche beſtimmte Uebergangspunkte, die ſich ſchon dem wirklich gemeſſenen Tone ſo nähern, daß ſie ſich kaum davon unterſcheiden, und ſezt man nun den einen Fall, daß das Wollen des gemeſſenen Tons da ſei, er aber noch nicht rein heraustrete, ſo werden wir ſagen, daß hier geſungen wird, aber nicht ordentlich; iſt aber kein ſolcher Wille dabei, und bringen nur die Sprachwerkzeuge ſelbſt den Ton hervor, dann fehlt hier nichts, als das Wollen zum Geſang, d. h. die freie Productivität muß dazwiſchen treten. Heben wir dieſes Minimum von Differenz auf, ſo müſſen wir ſagen, die Kunſt fängt erſt an mit der freien Productivität, mit dem Moment, der nicht mehr das blos unbewußte und willenloſe Reſultat der innern Bewegung iſt, ſondern die freie Spontaneität muß erſt dazwiſchen treten; und wollen wir uns dieſes Dazwiſchentreten des Bewußtſeins anſchaulich machen, ſo iſt dies eben das Element der ſpeciellen muſikaliſchen Begeiſtung. Wo dies nicht iſt, kann im phyſiſchen Elemente die größte Annäherung an den gemeſſenen Ton ſein, aber es wird doch kein Kunſtelement daraus; wo aber jene Begeiſtung iſt, kann freilich die Beſchaffenheit des Organs das Heraustreten hindern, aber ſeinem Weſen nach iſt das Kunſtelement da. Dieſes Hineintreten des Bewußtſeins, dieſes in Freiheit übergehen der Productivität, geht nothwendig in das rein Gemeſſene aus, und manifeſtirt ſich in dieſem. Der reine Ton iſt dieſes urſprüngliche Kunſtelement. Darin liegt zugleich eine ſolche Zunahme der

Productivität in Beziehung auf ihren Umfang, der ſich ohnedies gar nicht denken läßt; weder in der Modulation, der die Rede fähig iſt, noch auch in den Naturtönen wird jemals der Umfang der menſchlichen Stimme ganz erſchöpft. Und hier zeigt ſich beſtimmt, wie die Kunſt als Wollen, als freie Productivität erſt das menſchliche Leben vollſtändig heraustreten läßt. Daſſelbe zeigt ſich auch bei der Mimik. Denn eine Menge Bewegungen der Gliedmaßen kommen hier gar nicht zu Stande, wenn nicht die Bewegungen Kunſt werden. Aber hier bei der Muſik kommt die Sache weit mehr zur Anſchauung, deshalb ward dieſe Betrachtung bis hierher verſpart.

Das phyſiſche Element der Muſik beruht alſo auf dem gemeſſenen Töne, und indem wir ſo den geſungenen Ton von dem geſprochenen unterſcheiden, ſo liegt in jedem muſikaliſchen Kunſtwerke nichts anderes, als ein Zugleichſein und eine Succeſſion von ſolchen gemeſſenen Tönen; und indem wir die Uebergänge zwiſchen Geſang und Sprache beſtimmt haben, ſo iſt dies vorzüglich geſchehen, um auf das Kunſtloſe zurükkzuweiſen, woran ſich die Kunſt knüpft. An dieſen Uebergängen erkennen wir die phyſiologiſche Neigung der Organe zum gemeſſenen Tone hin; und ſo giebt es auch innere Zuſtände, die von ſelbſt in die Production gemeſſener Töne übergehen. Der erſte Anfang der Muſik als Kunſt liegt immer jenſeits der Geſchichte; eben ſo läßt ſich nichts, was wir in der Gegenwart als kunſtlos betrachten, ſo auffaſſen, daß es von allem Einfluß der Kunſt frei wäre. Will man ein ſolches iſolirtes Kunſtloſe denken vor der Kunſt, ſo iſt dies eine Fiction, aber eine natürliche, die unfehlbar auch eine Wahrheit ausdrükkt. In der Mimik waren die Lebensbewegungen, in die ſie mehr zurükktritt, da ſie ſelbſt nicht ſo allgemein iſt, viel geeigneter, das Kunſtloſe nachzuweiſen. Hier muß ſich die Kunſt auch an dieſe Naturproductionen anſchließen, iſt aber erſt da, wo das Bewußtſein dazwiſchen tritt, und dieſes Bewußtſein, als die muſikaliſche Kunſtproduction beſtimmend, iſt dem

vorigen analog, eine Begeiſtung in dem beſtimmten Zuſammenhange des Geiſtigen mit den Functionen des Organismus.

Gehen wir davon ſtreng auf dieſelbe Weiſe aus, ſo müſſen wir zunächſt dabei ſtehen bleiben, den Geſang aufzufaſſen, in ſofern er Naturproduction iſt, und wir ihn als Ausdrukk des bewegten Selbſtbewußtſeins haben ſezen müſſen, d. h. in gewiſſer Unabhängigkeit von dem Gedanken, alſo auch ohne Wort. Dies ſtreitet nun anſcheinend damit, daß wir die Muſik unter die begleitenden Künſte geſezt haben; denn wenn dies ihr eigentlich wahrer Anfang iſt, ſo muß ſie ſich auch vollenden laſſen von dieſem Anfange aus, ohne ein anderes Element dazu zu nehmen; ſo wird uns aber die Muſik, und zwar die der menſchlichen Stimme, eine eigene, ſich rein vollendende Kunſt, ohne daß wir dem Geſange das Wort beigeſellen. Dieſe Vollendung finden wir erſt, nachdem eine große Maſſe von Productionen dazwiſchen getreten iſt, die wir aber doch ganz hierauf reduciren können. Betrachten wir die ganze Maſſe muſikaliſcher Inſtrumente, wie ſie ſelbſtſtändig erfunden und den verſchiedenen Völkern eigenthümlich ſind, und das Zuſammenwirken derſelben in den großen Leiſtungen der Inſtrumental-Muſik, ſo haben wir hier die Muſik als eine ſolche ſelbſtſtändige Kunſt, und ſo könnten wir dieſe für die Hauptſache halten, die Verbindung derſelben aber mit der Rede als zufällig. Unſerer allgemeinen Betrachtung gemäß beginnt die Muſik allerdings, indem ſie ſich jenem erſten Naturgeſang anſchließt als Ausdrukk des bewegten Selbſtbewußtſeins, aber ſo wie dieſes mannigfaltiger wird und in feinere Differenzen übergeht, ſo kann es ſich nicht manifeſtiren, ohne den Gedanken zu Hülfe zu nehmen, und die Muſik wird erſt verſtändlich durch das Wort. So wie die Muſik anfängt Kunſt zu werden, ſo iſt ſchon die Richtung auf Verbindung mit der Rede gegeben, und dieſe iſt überall älter als die Geſchichte. Umgekehrt erſcheint uns die rein von der Rede gelöſte Inſtrumental-Muſik nur, wie die Pantomime in der Mimik, als ein Hinaus-

gehen über den eigentlichen Beruf der Kunst in dem Versuche selbstständig zu sein, der aber zugleich das Maaß von Verständlichkeit, welches bei der Verbindung mit der Rede eigenthümlich ist, aufgeben, und sich auf ein anderes reduciren muß. Man kann sehr wohl der einen oder der andern Ansicht folgen, ohne daß eine bedeutende Differenz der Betrachtung im Einzelnen entsteht; aber eine Entwikkelung des Ganzen und die Aufgabe, so viel als möglich diese Kunstproductionen zu verstehen, macht es gerathener, den von uns eingeschlagenen Weg fortzusezen, nämlich von dem ersten Anfange der Musik an als Kunst die Richtung auf die Verbindung derselben mit der gemessenen Rede festzuhalten. Wenn wir bis auf den Punkt werden gekommen sein, wo dieses Hinausgehen hervortritt, so werden wir zu übersehen im Stande sein, wohin beide Betrachtungsweisen in dem gegenseitigen Verhältniß ihrer Entwikkelungen führen.

Wir müssen nun aber zunächst fortschreiten in der Entwikkelung des physischen Elements, indem wir dies weiter durchführen, daß jede Production nichts anderes ist, als eine Reihe von gemessenen Tönen und ein Zugleichsein von solchen; das Leztere scheint schon allerdings eine Zusammensezung, und nicht mehr das Einfache seines Vorhandenseins. Der gemessene Ton, wie die gemessene Bewegung des Leibes geht vom Einzelnen aus, und da ist immer nur Ein Ton zugleich. Aber wir können es uns nicht verhehlen, daß hierin immer schon eine Richtung auf das Zusammensein verborgen liegt, die dem Tone gleichsam schon physiologisch eingeboren ist. Klingt ein Ton, so klingen immer, wie bekannt, andere zugleich mit, so wie ein Instrument gegeben ist, welches eine Mehrheit von Tönen darstellen kann; dies ist besonders bei den Saiteninstrumenten der Fall, aber nicht in der eigenthümlichen Natur derselben gegründet, sondern es tritt hier nur wahrnehmbarer hervor, ist aber überall vorhanden, wenn schon nicht überall die Töne sich gleichzeitig unabhängig von einander darstellen lassen. Bleiben wir hier

urſprünglich im Gegenſaz bei der menſchlichen Stimme ſtehen, ſo iſt alle muſikaliſche Production auf den Umfang der menſchlichen Stimme beſchränkt, und die Aufgabe iſt, dieſen Umfang wirklich zu erſchöpfen. Dies kann aber nie von einem Einzelnen geſchehen, da kein Einzelner den ganzen Umfang der menſchlichen Stimme hat, ſondern ſie iſt auf eine zwiefache Weiſe vertheilt, in Geſchlechtshälften als männliche und weibliche Stimme, und in Altershälften, was ſich freilich nicht beſtimmt an ein Alter knüpfen läßt, denn nicht jeder Discant wird ein Alt, und ein Tenor ein Baß. Indem ſo der Umfang der menſchlichen Stimme nur in der Vertheilung gegeben iſt, ſo iſt zugleich die Aufgabe, dieſe Vertheilung zu realiſiren und dieſe verſchiedenen Stimmen zu einem Ganzen zu vereinen, damit der Umfang der menſchlichen Stimme in Einer Compoſition erſchöpft werde. Hier iſt alſo eben ſo ſehr die Richtung auf das Zuſammenſein der Töne in dem Verhältniß zum urſprünglichen Kunſtimpuls vorhanden, wie auf der andern Seite dieſe Richtung ſchon phyſiologiſch im Tone ſelbſt beſtimmt iſt. Aber zwiſchen dem Anfang unſerer Betrachtung, worin wir den gemeſſenen Ton als qualitativ von dem geſprochenen Worte verſchieden anſahen, und dieſer Aufeinanderfolge mehrerer zugleich ſeiender, liegen noch andere Verhältniſſe des phyſiſchen Elements, die wir uns klar machen müſſen. Ich gehe nämlich davon aus, daß wir den Ton zuerſt faſſen in ſeiner qualitativen Eigenthümlichkeit, und da unterſcheidet er ſich in jedem Gegebenſein von dem geſprochenen Laute. Damit iſt offenbar verbunden die Tendenz, auch in der Zeit ein gemeſſenes zu ſein, wir fangen alſo damit an, den Ton als einen beſtimmt gehaltenen zu ſezen, der eine Dauer hat, denn ohne Zeiterfüllung würde er ein gar nicht wahrnehmbares ſein. Denken wir uns einen ſolchen Ton fortdauernd auf eine ganz gleichmäßige Weiſe von einem Organe ausgehend, und denſelben Ton von einem andern, ſo tritt hier eine Differenz ein, denn beide werden nie gleich ſein; und dieſe Differenz läßt ſich zurükführen auf eine

quantitative, d. i. die Stärke des Organs, und auf eine qualitative, d. i. die Reinheit des Organs; und nur in beiden zugleich, in der gehörigen Stärke des Tons, um nämlich in dem Zugleichsein mit andern nicht Alles zu sein, und in der gehörigen Reinheit, damit der Ton in jedem Moment derselbe sei, werden wir das Kunstelement finden. Diese Dauer des Tons muß aber selbst wieder gemessen werden, und sich in bestimmte Zeitabschnitte unterscheiden. Soll nun der Ton derselbe bleiben, aber sich unterscheiden in bestimmte Zeitabschnitte, so müßten diese getrennt sein, aber sie können dies nur dadurch, daß der Ton aufhört und wieder anfängt. Soll der Ton derselbe bleiben, so ist dies nur möglich durch einen Uebergang ins Null vermöge einer Verringerung und eines Steigens, d. h. der Ton ist nicht meßbar seiner Dauer nach, als nur in sofern er ein Anschwellen und eine Verringerung in sich schließt. Dies ist seine organische Gestaltung, um als Dauerndes meßbar zu sein. Differenz von Anfang, Mitte und Ende muß überall sein, wo der gemessene Ton soll in seiner Vollkommenheit erscheinen. Ein solcher Ton, der durch Anschwellen und Abnehmen ein gemessener ist, bringt schon an und für sich eine Kunstwirkung hervor und erscheint als Kunstproduction, und wo wir dies finden, schließen wir gleich, daß schon Besinnung hineingetreten ist in die organische Thätigkeit. Denken wir uns dies wieder in sich getheilt, also längere und kürzere Einheiten des Tons, und diese auf ein bestimmtes Verhältniß zurükkgebracht, so daß sie durch gemeinsame Einheit meßbar sind, so ist hier der Takt, und mit diesem das Rhythmische in Ergänzung des Tons, ohne noch an eine Differenz von Höhe und Tiefe zu denken. Denn wenn wir hier wieder auf die Naturlaute zurükkgehen, woraus sich der Gesang, abgesehen von der Rede, entwikkelt, und den Ton eben so betrachten, so finden wir, daß die Naturlaute von Weinen und Lachen, und diese zusammen in ihrer Differenz von dem articulirten Laute in der Rede, gleichsam wiederkehren im Gesang, in

welchem ſich überall Analogien davon finden; denken wir uns dieſelben gemeſſen, ſo liegt auch darin der Uebergang in den Geſang.

Gehen wir nun zu dem über, was ſchon früher angedeutet, nämlich zu dem Umfange der menſchlichen Stimme, ſo iſt hier die Differenz der Höhe und Tiefe in einem beſtimmtem Maaße; und wie wir jene Zeiteinheiten denken als nicht mehr denſelben Ton durchführend, ſondern im Wechſel von Höhe und Tiefe, ſo haben wir das, was man Melodie nennt*). Ein melodiſcher Saz von ganz einfacher Art iſt nun, wie der einzelne gemeſſene Ton in ſeinem Anſchwellen und ſich Verlieren ein Kunſtelement iſt, ebenſo ſchon ein Kunſtganzes, und macht einen beſtimmten Eindruk. Gehen wir hier überall auf den Begriff der Kunſt zurükk als freie Production, und zwar derſelben Functionen, die auch in der gebundenen Thätigkeit des Menſchen vorkommen, und betrachten nun den Menſchen im Wechſel ſeines Selbſtbewußtſeins, wo er durch ſeine ganze Umgebung beſtimmt alſo gebunden erſcheint, ſo erkennen wir in dem Naturlaute überall ein beſonderes Verhältniß. Weinen und Lachen deuten auf entgegengeſezte Lebenszuſtände der Naturlaute hin, ſind alſo für ſich bedeutſam und verſtändlich. So wie wir uns aber das einfachſte Naturganze vorſtellen, ſo fragt es ſich, hat es dieſelbe Bedeutſamkeit und dieſelbe Verſtändlichkeit, und iſt dieſe in der Analogie mit jenen Naturlauten zu ſuchen, oder iſt es etwas von jenen verſchiedenes, was aber eben ſo verſtändlich, wie jene, die verſchiedenen Lebenszuſtände darſtellt? — Dieſe Frage liegt nahe, aber in der Beantwortung derſelben könnten wir hier nur von jenen Naturlauten ſelbſt ausgehen und ſagen: In ſofern in einem melodiſchen Saz Aehnlichkeit iſt mit jenen, in ſofern läßt

*) In dem urſprünglichen Heft Schleiermachers heißt es unter andern noch über die Melodie: „Die Melodie hat ebenfalls ihre phyſiologiſche Baſis, daß nämlich gewiſſe Intervallen nur vorbereitend vorkommen dürfen, und daß die Melodie nur in andern zur Ruhe kommen kann (Leittöne)."

ſich die Bedeutſamkeit und Verſtändlichkeit davon auf jene reduciren, und der Unterſchied wäre, daß dieſe innere Bewegtheit hier in freier Production erſcheint, daher ſie das Wohlgefallen an einer freien menſchlichen Thätigkeit vor jener voraus hat. Aber wir werden geſtehen müſſen, daß jene Analogie ſich in demſelben Verhältniſſe verbirgt, als die Mannigfaltigkeit der Töne zunimmt, und daß ſie nur als ein Totaleindruck zum Vorſchein kommen kann, nachdem man das Ganze aufgenommen hat, und zwar in dem Maaße, als dieſes ſelbſt in ſich differenzirt iſt, d. h. das Urſprüngliche kommt erſt wieder, nachdem es einen bedeutenden Theil von dem ganzen Umfange der Kunſt durchlaufen hat. So erſcheint uns alſo hier eine unendliche Abſtufung von Bedeutſamkeit und Verſtändlichkeit in der beſtändigen Abrechnung derſelben, ſtatt die einfachſte Geſtaltung des Kunſtgebiets aufzuſtellen. Der Eindruck wird überall zugeſtanden, aber worauf er beruht, und in wiefern die Kunſt ihre Idee realiſirt, dazu gehört eine Auffaſſung, deren Löſung hier noch nicht möglich iſt, wo wir bei den erſten Elementen ſtehen, obgleich die Aufgabe ſich hier ſchon ſtellt, aber nur als etwas, worauf wir fortwährend unſere Aufmerkſamkeit zu richten haben.

Nachdem wir im Allgemeinen das reale Element der Muſik aufgeſtellt haben, ſo wird es nöthig, eine Vergleichung aufzuſtellen zwiſchen ihr und der Mimik, und zwar in Beziehung darauf, wie ſich hier das Kunſtloſe zur Kunſt verhalte, aus dem unmittelbaren Selbſtbewußtſein hervor. Betrachten wir unbefangen bei der Mimik das natürliche Gebehrdenſpiel in Freude und Schmerz, und dagegen die ausgebildete Geſtalt der Mimik in der Pantomime und dem Drama, ſo iſt hier der dieſelbe Ausdrückende gar nicht im Zuſtande des eigenen aufgeregten Selbſtbewußtſeins, ſondern er ſtellt einen andern dar, und er kann dies, weil er alles dies zum Gegenſtande ſeiner Beobachtung gemacht hat. — In dem unmittelbar Kunſtloſen fanden wir eine Annäherung an das Künſtleriſche, und dieſes hing zuſammen mit

dem Entſtehen der Kunſt auf eine zwiefache Weiſe; entweder ſo, daß derjenige, deſſen Bewegungen von Natur dem Kunſtloſen analog ſind, auch am leichteſten zum Künſtler geſchikt ſein wird, oder es iſt Rükwirkung deſſen, was die Kunſt ſchon geleiſtet hat auf den unmittelbaren Zuſtand. Die Muſik verhält ſich nun urſprünglich analog. Die Gemüthszuſtände gehen in Laute über, die ſich dem gemeſſenen Tone immer mehr nähern; aber auch das kleinſte muſikaliſche Ganze werden wir uns nicht anders erklären können, als unter der Vorausſezung, daß die Kunſt beſtehe, und jenes damit im Zuſammenhange hervortrete als deren Wirkung aufs Leben, und ſo muß urſprünglich etwas anderes dazwiſchen getreten ſein, wenngleich daſſelbe ein ſehr verſchiedenes Maaß hat. Allein es tritt nicht eher ein, als bis die Reflexion über den Zuſtand und die Art ſeiner Aeußerung da iſt, und dann iſt es gar keine unmittelbare Aeußerung mehr; oder der Zuſtand ſelbſt wirkt noch fort, und in demſelben iſt nun der darin befindliche muſikaliſch productiv, aber mehr auf bewußtloſe und unmittelbare Weiſe. Da könnte aber die muſikaliſche Production eben ſo gut von einem andern ſein, der ihn in dieſer Stimmung ſah; und ſo iſt hier ein Losreißen von dem urſprünglichen Zuſammenhange, und dieſes freie Hervorbringen iſt der erſte Anfang der Kunſt. Allein das Talent für die Kunſt und die Begeiſterung für dieſelbe hängt dann gar nicht mehr auf nothwendige Weiſe zuſammen mit der Erregbarkeit des Einzelnen für innere Zuſtände, die ſich in Tönen äußern, ſondern beides kann ſehr verſchieden ſein, ſo daß der muſikaliſch Producirende gar nichts dergleichen erlebt zu haben braucht, ſondern nur dasjenige giebt, was er davon wahrgenommen hat.

Dies führt uns nun auf die Grundfrage in der Muſik, welche zugleich die ſchwierigſte iſt, ob ſich nämlich die muſikaliſche Compoſition zu der Verſchiedenheit der Gemüthszuſtände ebenſo verhält, wie ſich die Naturlaute zu denſelben verhalten? — Allein dies leitet uns erſt noch auf eine Vergleichung des

muſikaliſchen Elements mit dem mimiſchen. Von dem mimiſchen konnten wir nicht leugnen, es enthülle auch in ſeiner Urſprünglichkeit immer noch ein Element, das man von dem eigentlichen natürlichen unterſcheiden müſſe als ein poſitives, gewiſſermaßen willkührliches conventionelles. Dieſes iſt nun für die Geſellſchaft und durch dieſelbe, aber da der Einzelne in dieſer aufwächſt, ſo entſteht es mit dem Natürlichen zugleich, aber als ein der Ausbildung der Volksthümlichkeit und der Sitte nach verſchiedenes. Alles, was als unmittelbarer Ausdruck der Freude oder des Schmerzes Bewegung iſt in der menſchlichen Geſtalt, wird allerdings ſehr leicht von einem jeden erkannt, in ſofern dieſe Bewegung ſogleich auf einen Gegenſaz bezogen wird, aber es ſind dieſe Aeußerungen doch verſchieden bei verſchiedenen Völkern. Von einer Seite angeſehen kann allerdings dieſe Differenz ihren Grund haben in der eigenthümlichen Wanderung der Organiſation, aber die Ableitung ſelbſt liegt uns zu fern. Wir leiten wohl die mehr oder mindere Beweglichkeit einzelner davon her, daß dieſe phlegmatiſcher Natur, jene von ſanguiniſchem Temperament ſind, und beziehen ſo dieſe Differenz auf eine pſychiſche Verſchiedenheit, und es hängt vielleicht wieder zuſammen mit den klimatiſchen Verhältniſſen, aber wir können dieſe Verhältniſſe nicht unmittelbar darauf beziehen, und ſie erſcheinen dann als willkührlich. Ebenſo machen wir einen Unterſchied zwiſchen den verſchiedenen Bildungsſtufen, indem wir noch zwiſchen Rohheit und Feinheit der Bewegung unterſcheiden. Vergleichen wir nun das Muſikaliſche, ſo finden wir daſſelbe, und werden wohl nicht leugnen können, daß dieſe Differenz in Beziehung auf die Naturlaute zugleich den Grund enthält zu der Differenz in der Behandlung der Kunſt. Aber es fragt ſich, ſo wie nun der Naturlaut übergeht in die Kunſtproduction, ob ſich dieſe auch ebenſo zu dem urſprünglichen Zuſtande verhält, wie der Naturlaut ſelbſt. In der Mimik war kein Grund vorhanden, eine ſolche Differenz anzunehmen. Es waren dieſelben Bewegungen, und ebenſo zu

ſolchen ganzen zuſammenhängenden Reihen ausgebildet, aus welchen z. B. die Orcheſtik entſtand; auch ſind ſie, wie wir ſahen, der Ausdruck derſelben Stimmung, die ſich aus demſelben Gegenſaz von Muße und Anſtrengung entwikkelt in der Form freier Productivität. Aber wenn wir nun fragen, ob ein muſikaliſcher Saz ebenſo verſtändlich iſt in ſeinen Beziehungen auf diejenigen inneren Zuſtände, aus denen die Naturlaute hervorgehen, ſo iſt dies ſchwerlich auf dieſelbe Weiſe zu bejahen, und je größer die muſikaliſche Compoſition ſich entwikkelt, um deſto weniger kann man beſtimmt angeben, auf was für einen innern Zuſtand ſie zu beziehen ſei; aber der Eindruk iſt darum nicht geringer. Fragen wir ferner, ob die muſikaliſche Compoſition in ihren Entwikkelungen je zurük zu beziehen ſei auf einen bewegten Gemüthszuſtand, in dem ſich der Componiſt befindet, ſo iſt dies ebenfalls zu verneinen, denn dieſer müßte längſt erſchöpft ſein in der Aeußerung, ehe er die Compoſition nur innerlich vollendet hätte, geſchweige äußerlich producirt. Hat aber der Componiſt einen beſtimmten Gemüthszuſtand im Sinne, den er ausdrükken will, wie verhalten ſich dann die verſchiedenen Momente, die hier zuſammenwirken, zu den Differenzen, die im bewegten Gemüthszuſtande liegen? Anknüpfend an den einfachen Gegenſaz von Luſt und Schmerz, der ſich in dem Naturlaute zu erkennen giebt, könnte man ſagen, daß hier mitwirke die Beſchaffenheit der Töne in ihrer Differenz von Höhe und Tiefe, des Anſchwellens und Verſchwindens, ſo wie der Rhythmus in den Bewegungen des Zeitmaaßes und ihrem Wechſel; aber dies iſt alles viel zu zuſammengeſezt für jenes Innere, das gerade in ſeiner Einfachheit die Naturlaute hervorbringt. So ſcheint alſo die Brüke zwiſchen der Unwillkührlichkeit in dem Natürlichen, und zwiſchen der Kunſt, gleichſam abgebrochen, und es läßt ſich nicht nachweiſen, wie das eine aus dem andern ſich entwikkelt. Ja es entſteht auf anderem Wege ſehr natürlich noch ein anderer Irrthum. Das bisher Geſagte nämlich gilt nur für den gemeſſenen

Ton allein. Es knüpft ſich jedoch derſelbe ebenſo auch an das Wort, wie an den Naturlaut, weil wir auch in der articulirten Rede einen Uebergang in den Geſang finden. Das Wort aber iſt das Organ für das Vorſtellen und Denken, und jede durch einen Saz abgeſchloſſene Rede iſt Darſtellung eines Gedanken. Wenn nun die muſikaliſche Compoſition ſich an das Wort anknüpft, ſo ſcheint es natürlich, daß daſſelbe noch ſtärker den Gedanken ausdrükke, als das bloße Wort, und es liegt dieſe Meinung um ſo näher, da auch die Componiſten ein muſikaliſches Thema einen Gedanken nennen. Allein es iſt damit eine ſonderbare Sache; wird hier der Gedanke in Worten ausgedrükt, ſo könnte man demſelben muſikaliſchen Saze ganz verſchiedene logiſche Säze unterlegen, und zwar mit demſelben Recht den einen wie den andern. Hier iſt nun gleich ein Hauptunterſchied feſtzuſtellen; nämlich überwiegend wird gleich zugegeben, daß die muſikaliſche Compoſition ſich nicht der proſaiſchen Rede anſchließt, ſondern der Poeſie, und daß nur die Poeſie die Muſik poſtulirt, und Muſik nur das Poetiſche der Rede vorausſezt. In der Poeſie hat der Gedanke ſelbſt keine Unmittelbarkeit, er iſt nicht als eigentliches Erkennen, ſondern die Poeſie hat es mit dem Einzelnen als ſolchen zu thun, und es muß alles in ihr und für ſie Bild werden, aber dies nur in ſofern, als es in der Aufeinanderfolge oder in der Art der Auffaſſung einen innern Zuſtand zu erkennen giebt. Offenbar ſezt nun nicht einmal die Poeſie im Allgemeinen die Muſik voraus; ſo poſtulirt z. B. das Epiſche keine Muſik, und wenngleich die epiſche Recitation der alten Rhapſoden eine Annäherung war an das Muſikaliſche, ſo war es dies doch immer nur als ein Anſtreifen an das Recitative des Vortrags; aber der eigentliche Geſang würde hier mehr verlezend, als hülfreich erſcheinen. — Das eigentliche Band aber zwiſchen Muſik und Poeſie iſt das Lyriſche, und da iſt doch alles, was objective Darſtellung ſcheint, nur Ausdrukk eines beſondern innerlich bewegten Zuſtandes des Gemüths. Alſo geht

die Muſik, auch wo ſie ſich an die Rede anknüpft, auf dieſen zurükk, und iſt in beiden Fällen daſſelbe, nie zuſammenhängend mit der Mittheilung und Darſtellung eines Erkannten, ſondern vielmehr eines innerlichen bewegten Zuſtandes. So wie wir nun den Naturlaut mit allem, was er conventionelles und differentes an ſich trägt, als das urſprüngliche Darſtellungsmittel betrachten, ſo hat er eine allgemeine Verſtändlichkeit, allein je mehr ſich die muſikaliſche Compoſition entwikkelt, deſto mehr hört dieſe Verſtändlichkeit auf, indem ſie nur in der urſprünglichen Einfachheit des Naturlautes ſich darthut. Achten wir hier auf die mitwirkenden Elemente und fragen, worin die Aehnlichkeit liegt zwiſchen der Differenz in der muſikaliſchen Compoſition und den Differenzen in den Naturlauten, ſo werden wir allerdings immer etwas nachweiſen können, aber nur das Einfache, und nie in ſeinen Zuſammenſezungen. Es giebt gewiſſe Gemüthszuſtände, deren muſikaliſcher Naturausdrukk mehr in die Höhe, andere, wo er mehr in die Tiefe geht; es giebt ſolche, deren muſikaliſcher Naturausdrukk ſchnelle Bewegung des Tons hat, andere, wo er langſam iſt; und ſo wird auch ein Largo auf eine andere Gemüthsſtimmung hinwirken, als ein Preſto. Aber wenn wir nun dieſes auch feſthalten wollen, und ſehen Compoſitionen von in dieſer Beziehung entgegengeſeztem Character doch zu einem Ganzen verbunden, ſo ſcheint das eine das andere zerſtören zu müſſen, oder einen Uebergang von dem einen zum andern anzudeuten. Dies können wir uns noch gefallen laſſen, aber wenn wir fragen, was die unendliche Mannigfaltigkeit von Tönen und die Länge der Reihe von muſikaliſchen Säzen dazu beiträgt, um dieſen Gemüthszuſtand herauszufinden, und in dieſen verſezt zu werden, ſo ſteht in dieſer Beziehung das Maaß in gar keinem Verhältniß zum Effect. Darum ſcheint es, als ob hier eine beſtimmte Ahnung daläge, daß es mit der Muſik noch eine andere Bewandtniß haben müſſe.

Ich will nun hier vorbauend gleich etwas abschneiden. Es giebt nämlich in der Musik, so wie in allen andern Künsten, aber vielleicht in größerem Maaße, einen eigenthümlichen Verkehr zwischen denjenigen, welche die Kunst treiben, und eben deshalb auch in dem Kunstwerke, was nur gefaßt werden kann von denen, die auch die Kunst treiben; aber wollte man nun denken, was in der Musik nicht bezogen werden kann auf die Analogie mit der Art, wie die Naturlaute von dem Gemüthszustande ausgehen, das sei nur für den Componisten und für Hörer, die selbst Künstler sind, so wäre dies ein Irrthum; denn alle die musikalischen Regeln und die Art, wie sie überschritten werden und sich erweitern, dieses hätte keinen Sinn, wenn nicht in den Tonmassen und ihrem Verhältniß selbst die eigentliche Idee und Tendenz der Kunst läge; denn wie alle technischen Vorschriften sind sie nur entstanden aus der Beobachtung dessen, was die Kunst durch ihre bedeutendsten Meister wird, und diese haben in ihren Compositionen die ursprüngliche Kraft der Musik in sich. Aber wenngleich ein Künstler allerdings genauer heraus hört, wie sich eine Composition zum gegenwärtigen Standpunkte der Theorie verhält, so wäre es doch ganz verkehrt, wenn einer nur etwas musikalisch componirte, um es dann allein den Kunstgenossen zu produciren, denn die ganze Bedeutung der Kunst ist nicht für diesen Kreis. Sehen wir auf den Umfang derselben, so giebt es nicht leicht ein Gebiet, auf dem, wiewohl es reines Naturgebiet ist, der Mensch so ungeheure Productivität ausgeübt hätte, wie in der Musik. Wie wenig Analoges mit dem gemessenen Ton befindet sich in der leblosen Natur? Alles ist eigentlich nur Geräusch. Und wenn wir die in der lebendigen Natur vorhandenen Töne zusammennehmen, so beschränkt sich dies nur auf eine Klasse von Geschöpfen, nämlich die Vögel; sie sind es, deren Stimme eine gewisse Analogie mit der menschlichen hat, obgleich diejenigen Gattungen derselben, denen wir gleichsam Virtuosität beilegen, doch nicht in Beziehung auf die Reinheit,

noch auch in Beziehung auf den Umfang, mit der menſchlichen Stimme zu vergleichen ſind. Die menſchliche Stimme iſt ſo die Spize der Naturproduction in dieſer Beziehung; aber was iſt ſelbſt dieſe, ehe ſie von der Kunſt in Beſiz genommen wird. Vergleicht man nun, was ſie durch die Kunſt geworden iſt, und die ungeheure Mannigfaltigkeit von Tönen, die durch die Inſtrumente hervorgebracht werden, ſo iſt hier eine unendliche Schöpfung des Menſchen ausgebreitet, die er rein ſelbſt gemacht hat als eine Erweiterung der Stimme. Fragen wir aber, wozu und wie hängt dies mit dem von Natur Gegebenen zuſammen, und wie läßt es ſich begreifen als das, was wir als die allgemeine Tendenz der Kunſt aufgeſtellt haben, ſo erkennen wir wohl die Wirkungen derſelben, aber eine Zurükführung auf das einzelne beſtimmte Innere können wir faſt gar nicht faſſen, wogegen die innerliche Wirkung derſelben in ihrer ganzen Größe feſtſteht, aber ſich nicht in Gedanken auflöſen läßt. Dies iſt eben das Geheimnißvolle, was unleugbar in der Muſik liegt, und in dieſer Beziehung müſſen wir unterſuchen, nicht woher die Muſik kommt, ſondern vielmehr was ſie bewirkt, und wie in dieſer Richtung auf den Effect dieſe ungeheure Schöpfung entſtanden iſt.

Was dieſe Unterſuchung noch ſchwieriger macht, iſt die mit der Ausbildung dieſer Kunſt zunehmende Unverſtändlichkeit derſelben, denn jene Naturlaute ſind verſtändlich in hohem Grade, dagegen die Muſik, je complicirter ſie iſt, deſto weniger verſtändlich wird ſie. Der Umfang zwiſchen dem tiefſten und höchſten Ton iſt freilich in gewiſſen Gattungen beſtimmt, z. B. im Choral ſoll der Umfang einer Melodie nie eine Octave überſchreiten, und ſelten geht man mehr als eine Terze weiter, aber, vergleichen wir, was innerhalb dieſem Umfange vorgeht im Choral, und was in demſelben bei der Cammermuſik, ſo iſt da die größte Differenz; und überall laſſen ſich die Differenzen im Einzelnen nicht auf etwas die Bedeutſamkeit ausdrükkendes zurükführen. So bringt ſelbſt ein einfacher muſikaliſcher Saz, wenn man ihn

differenzirt, keineswegs eine Differenz in der Bedeutſamkeit hervor, und es beruht dies, wie ſchon geſagt, auf etwas anderem, als auf der Differenz der Töne; ſo giebt es z. B. in den berühmten Händelſchen Oratorien Stükke, die einen triumphirenden, und andere, die einen trauernden Character haben, ohne Verſchiedenheit des Thema's. Alſo liegt die Bedeutſamkeit in etwas anderem. Die meiſte Anwartſchaft ſcheint das Tempo zu haben; allein da finden wir in Uebergängen, in der genauen Verbindung von Stükken von ganz verſchiedenem Tempo ein Verfahren, welches ſich nicht ſcheint darauf zurükkführen zu laſſen. Daher entſteht die Frage, iſt wirklich die Muſik als freie Production angeknüpft an die Analogie der erſten gemeſſenen Töne der menſchlichen Stimme in ihrer natürlichen Bewegung und in ihrer Verbindung mit dem bewegten Selbſtbewußtſein, oder nicht. Wäre das leztere, ſo würde die Muſik gar keine Analogie mit den andern Künſten haben; was aber das erſtere betrifft, ſo habe ich mit Abſicht behutſam geſagt, nur in Analogie mit den natürlichen Bewegungen der menſchlichen Stimme, alſo der Rede und in ihr der Naturlaute. In dem Geſange der Vögel finden wir eine reine Naturproduction, von der wir nicht behaupten können, daß die einzelnen Variationen auf der Differenz der innern Lebensbewegungen beruhen. Fragen wir nun, ſingt der Menſch auch ſo, wie der Vogel, ſo werden wir dies verneinen; denn hier tritt ſogleich die Beſonnenheit hinein, wenngleich in großer Analogie mit den innern Lebensbewegungen. — Auf keine Weiſe können wir alſo beides von einander trennen. Aber eben ſo wenig findet hier daſſelbe Verhältniß ſtatt, wie in der Mimik; und ſo müſſen wir bei der Unterſuchung von etwas anderem ausgehen, und da es kein mittleres giebt, uns nach dem entgegengeſezten Punkte hinwenden und, deshalb nach den Wirkungen der Kunſt fragen. Unmöglich können dieſe in großer Differenz bleiben von demjenigen, was der Künſtler wollte, vielmehr, wenn eine ſolche Differenz wahrgenommen würde, ſo würde

die Kunſtproduction einen andern Gang einſchlagen, um das nicht zu wirken, was ſie nicht will, und umgekehrt. Daß der tonſezende Künſtler nicht in einem beſtimmten Zuſtande des aufgeregten Selbſtbewußtſeins zu ſein braucht, wenn er componirt, dies iſt ganz klar aus unſern urſprünglichen Poſitionen, weil, wenn hier Beſinnung dazwiſchen tritt, und Vorbedachtes auf freie Production gerichtet, jenes erſtere aufgehoben werden muß. Bei der Mimik können wir ſagen, der Künſtler verſezt ſich in einen Andern, ſeine Bewegung ſoll aber immer innere Zuſtände ausdrükken. Sollte dies von der Muſik gelten, ſo würden wir das oben Geſagte wieder aufheben, denn trägt ſie nicht eine hohe Verſtändlichkeit in ſich, die zugleich die der Differenz iſt, ſo würde ſie jenes, ohne ein anderes zu werden, nicht erreichen. Da ſie nun nie ſich auf ihrem Gange umgewandt hat, ſo kann es auch nicht ihre Tendenz ſein, daß der Künſtler die Töne wollte angeſehen wiſſen als aus beſtimmten Gemüthsbewegungen herrührend. Das umgekehrte Ende, woran wir die Unterſuchung zu knüpfen haben, iſt mithin dieſes, daß der Hörende nicht ſoll in einen beſtimmten Gemüthszuſtand verſezt werden, deſſen Anſchauung der Künſtler wollte. Was iſt dann aber die eigentliche Wirkung der Muſik? denn eine ſolche bringt ſie doch hervor. — Hier treten uns aus dem Alterthume Ausſagen entgegen, die mit unſerer Erfahrung nicht übereinzuſtimmen ſcheinen, indem uns erzählt wird von beſondern Gemüthsbewegungen und Affecten, in welche große Maſſen von Menſchen durch die Muſik geſezt worden wären. Eine beſtimmte, auch jezt wiederkehrende Erfahrung iſt dieſes nicht, aber auch kein Grund, die Tendenz der Kunſt anders zu modificiren. Iſt von einer ſolchen Wirkung der Kunſt die Rede, welche Erwekkung der Willensbeſtimmungen iſt, wie z. B. die kriegeriſche Muſik als Erwekkung des Muthes, dann iſt die Kunſtthätigkeit keine reine, ſondern an einem andern, und dieſe müßten wir alſo aus dem unmittelbaren Gebiete der Muſik ausſchließen. So werden wir alſo, von den Willensbewegungen hin-

wegſehend, bei dem bewegten Selbſtbewußtſein ſtehen zu bleiben haben. Verſezen wir uns dabei noch in unſere Verhältniſſe, ſo haben wir wohl auch kriegeriſche Muſik, aber es iſt bei der Art und den Maſſen, wie jezt der Krieg geführt wird, durchaus nicht möglich, daß hier viel darauf in der Schlacht gegeben werde, und es dienen hier die kriegeriſchen muſikaliſchen Inſtrumente mehr zu Signalen, und dies iſt viel zu untergeordnet, als daß wir ihm eine muſikaliſche Wirkung zuſchreiben könnten. Allerdings, wenn wir einen kriegeriſchen Marſch hören, dem das Einzelne wirklich entſpricht, ſo nehmen wir einen ſolchen Eindruk wahr, fragen wir aber, worauf dies beruht, und nehmen wir zwei ſolche Compoſitionen, die ganz verſchieden ſind und doch dieſelbe Wirkung haben, ſo ſieht man, daß die Wirkung mit der Differenz der Elemente nicht zuſammenhängt. So ſind wir hier alſo auf eben ſo viel Schwierigkeiten geſtoßen; wollten wir nun noch dieſe Mannigfaltigkeit erweitern, ſo würden wir zugleich die Schwierigkeiten vermehren für dieſe Grundfrage, daher iſt es gerathener, bei dem Einfacheren ſtehen zu bleiben. Hier müſſen wir nun zweierlei unterſcheiden, das Melodiſche, als die Differenzirung des Tons in Höhe und Tiefe, und das Rhythmiſche, als die Differenzirung des Tons in den Zeitbewegungen. Fragen wir nun, welche von beiden als die verſtändlichere Wirkſamkeit erſcheint, ſo werden wir uns wohl für den Rhythmus entſcheiden, und dies iſt gerade dasjenige, was mit der Mimik und Orcheſtik am genaueſten zuſammenhängt. Sehen wir aber darauf, ob wir uns einer Veränderung bewußt ſind in der Wirkung, die das Tempo hervorbringt, je nachdem die Differenzirung der Töne in Höhe und Tiefe größer iſt oder geringer, ſo iſt allerdings in einer Abwechslung von langen und kurzen Zeittheilen, aber immer in demſelben Tone ſich wiederholend, der Eindruk des Rhythmus an ſich derſelbe, aber die Wirkſamkeit deſſelben wird geſchwächt erſcheinen. Worauf dies aber beruht, iſt ſchwerlich etwas anderes, als die Identität des Tons, welche

die Wirkung hemmt, indem Mannigfaltigkeit in der Zeit und Gleichheit im organiſchen Ausdrukk in einem gewiſſen Widerſpruch ſtehen. Eben ſo wenig läßt ſich auch ſagen, daß die Wirkung des Rhythmus in demſelben Grade erhöht wird, als die Differenzirung der Töne zunimmt, da es ebenſo ein Zuviel als ein Zuwenig giebt, als eine Stärke der Wirkung ein gewiſſes Verhältniß des Einen zu dem Andern, alſo ein gewiſſes Maaß vorausſezt, das von einem gewiſſen Extrem an ſich declinirt.

Hier iſt nun ſogleich ein bedeutender Unterſchied aufzuſtellen, denken wir uns nämlich denſelben Ton in eine Menge kleiner Zeitabſchnitte getheilt, d. h. denſelben Ton in einer ganzen Reihe von kurzen Tacttheilen ſich wiederholend, ſo muß er auf das beſtimmteſte abgeſezt werden, weil ſonſt die Tacttheile nicht zum Vorſchein kommen; denkt man ſich aber dieſelben Tacttheile mit melodiſch differenten Tönen ausgefüllt, ſo kann man dieſe gebunden und geſtoßen vortragen; im erſten Falle treten die Tacttheile nicht ſo beſtimmt auseinander, ſind aber dennoch wegen der Differenz der Töne ſelbſt verſtändlich, allein beides wird wieder eine verſchiedene Wirkung hervorbringen. Hier ſehen wir nun bei gleicher Differenzirung eine Wirkung gegeben, die in der Differenzirung ſelbſt auf den Rhythmus zurükkgeht, und ſo erſcheint immer, wenn von der unmittelbaren Wirkung der Muſik die Rede iſt, das rhythmiſche Element als das dominirende, und das melodiſche als das untergeordnete. Fragen wir nun, welches die Naturäußerung iſt, der ſich das Rhythmiſche anſchließt, ſo kommen wir hier wieder auf eine Identität des Muſikaliſchen und Mimiſchen, was in dem Leben ſelbſt als Tact und Rhythmus erſcheint, nämlich als der Wechſel in den beſtimmten Naturbewegungen; denn wo eine gleichmäßige Bewegung iſt, die zugleich Arſis und Theſis hat, da iſt auch Rhythmus, wie in dem Blutumlauf und der Reſpiration, und auf denſelben gehen eben ſo die erſten Naturlaute zurükk, wie die leiblichen Bewegungen

des erregten Selbſtbewußtſeins. In dem Anknüpfen an dieſe erſten Naturäußerungen iſt auch die urſprüngliche Wirkung der Natur gegründet, und das Melodiſche erſcheint dabei untergeordnet. Aber ſo wie man darauf achtet, daß dieſes wieder in geringerem oder größerem Umfange verſchieden wirkt, und zugleich erwägt, wie dieſe Differenz des Umfanges zum unmittelbaren Bewußtſein kommt auf ganz verſchiedene Weiſe in geringeren und größeren Intervallen, und wie hier eben ſolche Cautelen ſind für beſondere muſikaliſche Gebiete, wie wir ſie in Beziehung auf den Umfang gefunden haben, ſo folgt, daß hier ein Element ſein muß, das ſich an ein natürliches anſchließt, und wir haben da wieder die Analogie mit der Mimik zu verfolgen. Wie wir da Bewegungen der Extremitäten, der Geſichtszüge und Sprachwerkzeuge unterſcheiden, ſo ſind wir hier an dieſe lezteren allein gewieſen, aber in dieſen ſind alle verſchiedenen Differenzen, die erſt im gemeſſenen Tone auseinander treten. Alſo von der Naturſeite angeſehen iſt hier eine Erweiterung dieſes Elements, aber nur möglich in dem gemeſſenen Tone; in dieſem zeigt ſich der Rhythmus auf beſtimmte Weiſe, und ebenſo unterſcheidet ſich die Differenzirung des Tacts, wie der Höhe und Tiefe. So wie nun jene Elemente in der Mimik ihren verſchiedenen Ort hatten, ſo haben dieſelben in Beziehung der Sprachwerkzeuge verſchiedenen Elemente auch ihren verſchiedenen Ort in der Muſik. Iſt es nun aber, um einen beſtimmten Zuſtand als den eines andern aufzufaſſen, ſo kommen wir in unſere alten Schwierigkeiten zurükk; daher müſſen wir bei der Frage ſtehen bleiben, was wird dem Hörer durch die verſchiedenen Elemente hervorgebracht. So wie wir hier auf die Analogie mit den natürlichen Lebensbewegungen zurükkkommen, und auf das Verhältniß zwiſchen Gehör und Sprachorgan ſelbſt achten, ſo wird darin unſtreitig der Schlüſſel für die Löſung der Aufgabe enthalten ſein; denn auf das unmittelbare Auffaſſen von veränderten Zuſtänden des Selbſtbewußtſeins, welche in der Muſik dargeſtellt werden ſollen, darauf

können wir nicht zurükkgehen, weil wir dabei immer auf Widersprüche ſtoßen.

Faſſen wir nun das bisherige zuſammen, ſo iſt hier das Verhältniß der Muſik wie das der Mimik ſelbſt; wir ſagen nicht, daß der Componiſt die Gemüthsbewegung eines andern darſtelle, wie dies der Mimiker thut, aber in ſofern beide einen dramatiſchen Gedanken begleiten, haben beide Beziehung auf Poeſie, beſonders auf die Lyrik, als eine Reihe von Gemüthsbewegungen darſtellend; und in dieſer Beziehung giebt es Verſtändlichkeit durch Verbindung der einzelnen Elemente in der Muſik ſelbſt. Betrachten wir dagegen die Mimik für ſich allein, ſo war ſie entweder Orcheſtik oder Pantomime. Bei jener knüpften wir unmittelbar an die gegebene Naturrichtung an, indem freie Thätigkeit ſich in den Zwiſchenraum der ſelbartigen gebundenen hinſtellt. Hätten wir hier gleich nach dem Sinn dieſer verſchiedenen Bewegungen gefragt, ſo wären wir in Verlegenheit geweſen. Hätten wir geſagt, um das Geheimniß zu begreifen, müſſe man alles in Gleichzeitiges verwandeln, und die Schönheit der Linien ſei das, worauf es hier ankomme, ſo wird doch niemand, wenngleich man ſolche Bücher hat, welche den Tanz in dergleichen Figuren auflöſen, dieſe feſten Linien ſchön finden, denn nicht die Linien, welche die Füße am Boden beſchreiben, ſondern die Bewegung des Leibes und der ganzen Geſtalt ſind es, die die Schönheit beſtimmen. Ebenſo enthält aber auch die Behauptung, daß das Schöne der Muſik auf arithmetiſchen Verhältniſſen beruhe, durchaus keinen wahren Schlüſſel zu der Sache. Allerdings kann man den Ton auf ſolche Zahlenverhältniſſe zurükkführen, aber das Geheimniß der Muſik liegt gewiß nicht darin, denn kein Menſch hat ein Bewußtſein von einem ſolchen Auffaſſen, und die arithmetiſche Capacität iſt ſehr verſchieden in den Menſchen. Sagt man alſo, Conſonanzen und Diſſonanzen und wohlgefällige Intervalle hängen davon ab, wie leicht das Zahlenverhältniß aufgefaßt wird, ſo würde dies die ganze Theorie umſtoßen; denn

die Seelen haben verſchiedene mathematiſche Capacität, und manche faßt das Verhältniß von 10:13 ſo ſchnell, wie eine andere das von 3:4; und es iſt ſo Gleichzeitigkeit von Verhältniſſen, die eine Unendlichkeit darſtellen, nicht durchzuführen.

Um nun hier den ganzen Umfang der Sache aufzufaſſen, iſt noch ein muſikaliſches Element zu berükkſichtigen, nämlich die Harmonie *), von der wir noch gar nicht zu reden Veranlaſſung fanden, und die in dem Zugleichſein verſchiedener Töne in verſchiedener Höhe ſich darthut. Dieſe Thatſache können wir nicht entbehren, denn eine muſikaliſche Compoſition im Uniſono für viele Organe würde bald keine muſikaliſche Wirkung haben. Dem ungeachtet hat ſich dieſes Element erſt ſpät in der Geſchichte der Muſik recht geltend gemacht, und ſchwierig zu ent-

*) In dem urſprünglichen Heft ſagt Schleiermacher über die Harmonie; „Sie iſt das Zugleichſein mehrerer Töne, welche wieder jedes als Glied einer eigenen melodiſchen Reihe anzuſehen ſind. Allein die Harmonie iſt durch das Mitklingen der verwandten Töne von der Natur ſelbſt angelegt, und iſt alſo auch nur kunſtmäßige Umbildung. Alle muſikaliſchen Verknüpfungen entſtehen aus dieſen Elementen. Harmonie hebt die Melodie auf, denn wenn alle Töne zugleich klingen, ſo iſt in mehreren zuſammengenommen keine Melodie. So wie Melodie am ſtärkſten hervortritt, wenn der Eindruk der Folge nicht getrennt wird durch die Beziehung jedes Tons auf einen gleichzeitigen. Alſo kann man ſich denken Melodie mit zurükktretender Harmonie, und Harmonie mit zurükktretender Melodie. Ebenſo kann aber auch Rhythmus in Verbindung mit einem von beiden hervortreten oder zurük, nach der Vorausſezung, daß Muſik ſchon iſt rhythmiſcher Ton ohne Melodie. Denn nun kann von dieſem Punkte aus Melodie allmälig aufſteigen bis zum Ueberragen, wie dann der Melodie zu Liebe der Rhythmus bisweilen gebraucht wird; und im Recitativ in einzelnen Momenten an das Ungemeſſene ſtreifen kann. Ebenſo mit Harmonie."

Später heißt es dann über die Harmonie: Zu der Harmonie fällt jedem zugleich ein der Gegenſaz von Conſonanz und Diſſonanz, der ja nicht mit dem zwiſchen reinen und unreinen Tönen der arithmetiſchen Analogie wegen verwechſelt werden darf; dieſer Gegenſaz iſt auch untergeordnet, indem es Conſonanzen giebt, die ſich nicht wiederholen dürfen, und Diſſonanzen, die unentbehrlich ſind. Ein verſchiedener Character entſteht offenbar aus ihrem entgegengeſezten Verhältniß. Maximum von Conſonanz iſt Einfachheit, das Maximum von Diſſonanz iſt mehr gereizt und geſpannt.

ſcheiden iſt, wie weit es die Alten darin brachten, da wir ſo wenig von der Muſik der Alten übrig haben; doch fänden wir gewiß eine ungeheure Differenz mit uns. Unſere ganze harmoniſche Theorie beruht auf der Theilung der Tonleiter in Octaven, d. h. in ſolche Diſtanzen, wo auf dem Monochord die ſchwingende Saite in einem Falle halb ſo groß iſt, als im andern, und in Differenzen, die dazwiſchen liegen. Will man aber dies wieder auf arithmetiſche Verhältniſſe zurükkführen, ſo liegt zwiſchen jedem muſikaliſchen Intervall, auch zwiſchen halben Tönen, die Möglichkeit einer unendlichen Theilung, die wir aber nicht annehmen. Warum? darauf weiß niemand Antwort zu geben. Wenn zwei etwas in der Stimmung differente Inſtrumente zuſammen tönen, ſo klingt es freilich übel, allein jedes für ſich klingt gut. Auf arithmetiſche Verhältniſſe läßt ſich dieſe Differenz zurükkführen, aber daraus nicht begreifen. So wie aber der Ton in ſeinem Unterſchiede von dem dazwiſchen liegenden auf der Faßlichkeit der Verhältniſſe beruhte, ſo wäre gleichfalls die Reinheit des Tons abhängig von dieſer arithmetiſchen Operation; und ſo wäre auch das Zuſammenfaſſen von zwei auf einander folgenden Tönen in einem Intervall abhängig von dem Auffaſſen der arithmetiſchen Differenz; und ſo der Accord auch. Fragen wir nun, iſt ſonſt irgendwo etwas gegeben, daß Zahlenverhältniſſe in ihrer Aufeinanderfolge Gegenſtand des Wohlgefallens ſind, ſo wird ſich doch Niemand leicht eine Reihe arithmetiſcher Formeln für eine Tonart geben laſſen; man hat alſo hier das Phyſiologiſche verwechſelt mit dem Künſtleriſchen. Ein Zuſammenhang zwiſchen beiden findet allerdings ſtatt, aber doch nur ſo, daß man mit großer Behutſamkeit behaupten kann, die Structur unſeres Organs ſchließt den Grund in ſich, warum unter den verſchiedenen möglichen muſikaliſchen Combinationen die eine mißfällt und die andere wohlgefällt. Aber freilich, wie geſagt, mit großer Behutſamkeit iſt dies zu behaupten, da hier große Differenzen zwiſchen den verſchiedenen Völkern ſtattfinden;

denn es giebt Völker, die unſere Muſik ſo abſcheulich finden, als wir die ihrige. Auf dieſem Wege wird es alſo nicht möglich ſein, die Frage, welche uns beſchäftigt, zu löſen.

Wenn wir auf unſere urſprüngliche Poſition zurükkommen und von dem ausgehen, was wir als den Character der Kunſt feſtgeſtellt, und wie wir nach Maaßgabe der verſchiedenen Functionen der menſchlichen Lebensthätigkeit die verſchiedenen Künſte als freie Productionen betrachtet, und eine ſolche Richtung als urſprüngliches Princip jeder Kunſt angeſehen haben, ſo iſt das Princip der Muſik die Begeiſtung der freien Thätigkeit für den Ton. Gehen wir hiervon aus, ſo ſtellt ſich die Frage im Allgemeinen ſo: Wie hat ſich dieſe Richtung auf freie Productivität im Ton bis zu einer ſolchen Unendlichkeit über das in der Natur Gegebene erweitern können, und welches iſt das Intereſſe, das zu einer ſolchen Erweiterung geführt hat. Vergleichen wir die Poeſie als freie Production in der Sprache, vorausgeſezt den Zuſammenhang zwiſchen Sprache und Vorſtellung und eine beſtimmte Richtung des Vorſtellungsvermögens und der Sprache in den beſondern Gemüthszuſtänden, und faſſen das Princip der Poeſie als Begeiſtung der freien Productivität in der Richtung der Sprache, ſo läßt ſich dies auf die Muſik anwenden. Denn ſehen wir die muſikaliſchen Inſtrumente als Erweiterungen der menſchlichen Stimme an und fragen, hat die Poeſie daſſelbe gethan mit der Sprache, wie die Muſik mit dem Ton, ſo iſt offenbar die Production der Poeſie in Beziehung auf ihr Element unendlich klein. Zwar giebt es in allen Sprachen Ausdrükke, die nur poetiſch ſind, aber was iſt das für ein Geringes, wenn man auf den ganzen Umfang der Sprache ſieht. Ebenſo, wenn man den Wohllaut in der Sprache als das Product der Poeſie anſieht, ſo iſt dies auch etwas ſehr Geringes, und die Licenzen, die man in dieſer Hinſicht dem Dichter geſtattet, ſind gleichfalls nur etwas Geringes; dagegen die Erweiterung der Muſik iſt eine unendliche in Vergleich mit den andern Künſten. Hieraus folgt

aber auch, daß ein ſehr ſtarkes Intereſſe ſein muß an dieſer freien Productivität, und dies iſt das Weſentliche der Frage, die ſogleich falſch geſtellt iſt, wenn man nach dem Grund des Wohlgefallens oder Mißfallens ſucht, und ebenſo, wenn man nach der eigentlichen Wirkung der muſikaliſchen Compoſition fragt; indem dies doch erſt eine abgeleitete Frage bleibt, dagegen iſt die erſte Frage diejenige, welches der eigentliche Grund ſei der ſo ſtarken und verhältnißmäßig ungeheueren Richtung auf dieſe Productivität. Nun iſt es freilich wahr, daß ſich dieſelbe in verſchiedenen Zeiten ſehr verſchieden gezeigt, aber das Weſentliche finden wir überall, ſo daß wir dieſe Differenzirung zurücktreten laſſen können. Irgend einen Zuſammenhang giebt es zwiſchen der muſikaliſchen Productivität und der Beweglichkeit des Selbſtbewußtſeins, wo dieſe gering iſt, da muß auch die muſikaliſche Productivität geringer ſein, und ebenſo, wo die Extenſität oder Intenſität der ganzen Entwikkelung bedeutend iſt, muß auch dieſe Productivität ſich bedeutend ſteigern, wie dies auch auf jedem andern Gebiete ſtattfindet. Aber das Gemeinſame iſt das, worauf es hier ankommt, nicht die Differenz; daher können wir auch hier die Analogie zwiſchen Muſik und Mimik nicht fallen laſſen, aber freilich iſt die mimiſche Productivität unendlich klein in Beziehung auf dieſes Element in Vergleich mit der Muſik. Aber doch iſt eine gewiſſe Aehnlichkeit unverkennbar, die gemeſſenen Bewegungen kommen ſo wenig außerhalb dieſes Gebietes vor, wie der gemeſſene Ton. Hier iſt dies alſo auch erſt durch die Richtung hervorgebracht, aber der Grund zu dem Weſentlichen darin, nämlich dem beſtimmt Gemeſſenen, iſt auf dem Gebiete der Muſik völlig derſelbe, wie bei der Mimik, nämlich es iſt der phyſiologiſche Grund des Rhythmus in den Lebensbewegungen ſelbſt. Der Zuſammenhang der künſtleriſchen Productivität mit den Bewegungen des Selbſtbewußtſeins, die mit der Thätigkeit in den Lebensbewegungen ſo unmittelbar verknüpft ſind, iſt demnach unverkennbar in der muſikaliſchen Production die Haupt-

ſache. Wenn wir nun auf der andern Seite die logiſche Bedeutung der Stimme mit in Betrachtung ziehen, als die urſprüngliche Art, wie die Denkthätigkeit heraustritt und die Vorſtellung von einem Individuum auf das andere übergehen kann, ſo iſt dies freilich ein urſprünglich fremdes Gebiet, wenn wir nämlich auf die freie Selbſtſtändigkeit der Muſik ſehen; aber ſo wie die Unendlichkeit der Combination articulirter Töne dazu gehört, daß das menſchliche Vorſtellen in der Sprache erſcheine, ebenſo iſt auch die Mannigfaltigkeit des gemeſſenen Tons die Repräſentantin der geſammten Mannigfaltigkeit der Bewegungen des Selbſtbewußtſeins, ſo wie ſie nicht Vorſtellungen ſind, ſondern wirkliche Lebenszuſtände, alſo auch nicht Bilder; denn anderes kann keineswegs die Muſik ausdrükken, und ſo wie ſie Vorſtellungen oder Bilder ausdrükken will, ſo geht ſie aus ihrer eigentlichen Bedeutung heraus, und es tritt dann das eigentlich Maleriſche in der Muſik hervor, bei dem es ſehr ſtreitig iſt, in wiefern es in gewiſſen Fällen erlaubt ſei oder nicht. — Wenn wir alſo fragen, welches iſt der Grund von dieſem Intereſſe an den muſikaliſchen Productionen, ſo iſt die Richtung auf die unendliche Mannigfaltigkeit der Combinationen im Gebiete des gemeſſenen Tons nichts anderes, als die äußere Repräſentantin der Unendlichkeit in den Beziehungen des Selbſtbewußtſeins, aber keineswegs ſo, daß eine beſtimmte Correſpondenz zwiſchen dem Einzelnen in dem einen und dem andern wäre. Faſſen wir die Sache geſchichtlich und vergleichen die Muſik verſchiedener Völker auf untergeordneten Stufen der Kultur, ſo iſt immer eine Analogie zwiſchen der beſondern Art ihrer muſikaliſchen Production und der beſondern Richtung ihres Selbſtbewußtſeins, d. i. ihrer natürlichen geiſtigen Temperatur. Die Völker von kriegeriſcher Neigung haben eine andere Muſik, als diejenigen von diſſoluter Neigung, und dies iſt vom Klima weit weniger abhängig, als von der innern Lebensrichtung. Ebenſo finden wir die verſchiedenen Grade der Ausbildung des Selbſtbewußtſeins im Zuſam-

menhange mit der Art der muſikaliſchen Compoſition. Fragen wir nun von hier aus aber nach der Wirkung der Muſik, ſo kann die Muſik ihrer Erſcheinung nach nichts anderes wollen, als das Bewußtſein, wovon ſie ſelbſt ausgeht, allgemein zu machen und ihre Productivität zu erregen.

Dies führt wieder auf jene arithmetiſche Theorie; wir können uns nämlich eine muſikaliſche Compoſition denken, die vollkommen tadellos iſt in Beziehung auf alles, was mit jenen arithmetiſchen Regeln zuſammenhängt, Conſonanzen, Diſſonanzen und deren Auflöſung, ſo wie, daß dieſelbe auch mit mechaniſcher Virtuoſität durchgeführt wird, ſie macht aber doch keinen Eindruck; dagegen eine andere, die in jener Beziehung viele Fehler hat, und ſie macht doch einen ungeheuern Eindruck. Hier iſt alſo ein ſolches Kunſtſtück gemacht, und wir bewundern darin ſelbſt die Genauigkeit, aber es lag nicht zu Grunde, was wir beim andern haben, — die eigentliche Richtung auf die muſikaliſche Production, in der wir uns der Beweglichkeit des menſchlichen Selbſtbewußtſeins bewußt werden. Aber der Wechſel, wie ſich dieſes zeigt, kann bei jedem ein anderer ſein; allerdings ſo, daß ein gewiſſer Character unmittelbar da iſt, aber nicht ſo, daß das Einzelne ſich beſtimmen ließe. Aber je vollkommener im ganzen Umfange die Beweglichkeit des ganzen menſchlichen Lebens erſcheint in der ganzen Mannigfaltigkeit und Aufeinanderfolge der Töne, deſto mehr iſt die Idee der Muſik erreicht. — Wenn wir uns nun die eigentliche ſpecifiſche muſikaliſche Richtung nicht anders aneignen können, als nach der Analogie mit allem Bisherigen durch die Richtung auf freie Productivität in dem Organ der Stimme mit allen möglichen Erweiterungen im Einzelnen, mit Beziehung der Bewegungen des Selbſtbewußtſeins auf das individuelle geiſtige Leben, aber nicht in der beſtimmten Beziehung des Einzelnen auf das Einzelne, ſondern des Ganzen auf das Ganze, d. h. jede beliebige Reihe und Zuſammenſtellung von Tönen auf die Beweglichkeit, nicht auf ein-

zelne bestimmte Bewegungen bezogen, so können wir freilich wieder von diesem Allgemeinen aus immer weiter in das Einzelne gehen, aber so wie man nun den Ton gleichsam in einer bestimmten Reihe von innern Bewegungen in der musikalischen Composition wieder finden will, so muß man von dem Rhythmus ausgehen, und den Wechsel der Töne selbst unter diesen Gesichtspunkt des Rhythmus stellen, und zwar meine ich dies so. Folgt man einer Reihe von Tönen, d. h. einer Melodie, wie sie entweder in den als singbar gegebenen Intervallen fortschreitet, oder auch in Sprüngen von verschiedener Form von dem Höchsten zum Tiefsten dahin geht, so ist hier der Rhythmus des Tonwechsels, denn die Intervallen lassen sich auf Bewegungen zurückführen und sie sind ein Wechsel der Bewegung. Wenden wir dies an auf die Verständlichkeit der Musik, die von der Rede begleitet wird, und wie sie für sich besteht, so liegt dies nicht darin, daß hier die dichterische Rede gegeben ist, sondern daß etwas anderes Objectives gegeben ist, das sich für sich fassen läßt, und worauf die Musik bezogen ist. Behandeln nun verschiedene Musiker dasselbe Gedicht, so ist immer einige Aehnlichkeit in den Rhythmen und der Bewegung, aber einige Aehnlichkeit in dem Thema ist etwas Zufälliges, auch wenn sie sich häufiger vorfindet. Denken wir uns eine Musik, deren Gegenstand im Kirchenstil liegt, so können da ebenfalls sehr schnelle Töne in der Aufeinanderfolge derselben vorkommen, wiewohl eigentlich eine gewisse Langsamkeit vorherrschend ist; aber ist die Musik rein, so enthalten diese schnellen Töne keine großen Sprünge in den Intervallen, sondern die Töne sind sich nahe stehend, so daß sich das Ganze als eine Einheit darstellt, und als ein langsamer Ton aufgefaßt werden kann. Auf diese Weise kommen wir nun auf eine genaue Analogie zwischen der Musik und der Mimik, so daß wir bestimmt den Character der Musik unterscheiden können in Beziehung auf die Verständlichkeit derselben, als Bestimmtheit dessen, was hervorgebracht wird in der die Worte begleitenden Musik als Vocal-

und Instrumental-Musik, und in der für sich bestehenden Musik. Das Princip in beiden ist aber dasselbe. Denn so wie man in der begleitenden Musik etwas anderes darstellen will, als das, was in dem Gange der Vorstellungen mit ausgedrükkt ist, so entsteht das, was man Malerei nennt, und dies ist eine Ausartung. Wie nun aber die Musik überhaupt einen ungleich größern Kreislauf hat, ehe sie von dem Punkt an, wo sie Kunst wird, in das unmittelbare Gebiet des Lebens zurükkkehrt, so lassen sich hier auch bestimmtere Verzweigungen unterscheiden, und die Verschiedenheit tritt in bestimmtere Gruppirungen auseinander.

Wir haben gesagt, — um zunächst das Ganze in einer allgemeinen Uebersicht zusammenzufassen, — daß die begleitende Musik als Kunst, wie sie von dem Kunstlosen ausgeht, sich zunächst anschließe an die Neigung zum gemessenen Ton, die schon in der Sprache liegt, dagegen der Anknüpfungspunkt für die selbstständige Musik sei nur in denjenigen Naturlauten, welche nicht mit der Sprache zusammenhängen. Davon ausgehend, finden wir schon, daß alles, was wirklich als ein eigentlicher Zweig der Kunst soll angesehen werden, auch als eine allgemeine Function vorkommen muß, wenngleich in den größern Massen und bei vielen nur in Form der Receptivität; aber die Unterscheidung zwischen Künstler und Auffassenden entsteht erst bei der größern Entwikkelung. Daß aber jede Rede, die nicht rein nach der Wissenschaft zu liegt, d. h. die nicht reine Vorstellungen mittheilen will, sondern nur Vorstellungen als Zeichen innerer Zustände, das momentane innere individuelle Leben auszudrükken, — immer schon eine Neigung zum gemessenen Ton hat, dies ist der Uebergang zu dem Gesange, sei es, daß diese Bewegung mehr passiv, d. h. eine Empfindung ist, oder mehr activ, d. h. Richtung auf eine Thätigkeit. Dasselbe wird in dem Gebiete der Rede selbst die Neigung zum Versmaaß, welches eben dem vollkommen gemessenen Tone entspricht. Ebenso enthält jeder von jenen Naturlauten, die innere Zustände ausdrükken, schon eine

Richtung auf den gemeſſenen Ton, und immer zugleich auch auf die Modulation, als der Differenz von Höhe und Tiefe in dem gemeſſenen Ton. Wenn dies hier herausgehoben wird, und bei dem vorigen nicht, ſo iſt dies nur ſo zu verſtehen, daß hier, wo Beziehung des Tons auf das Wort nicht ſtattfindet, der Ton ſelbſt die ganze Aufmerkſamkeit auf ſich zieht, wogegen in dem andern Fall das Wort dominirt und der Ton nicht ſo beſtimmt bemerkt wird. Aber freilich iſt beides immer verbunden, die Richtung auf den Rhythmus und auf die Modulation, obgleich in verſchiedenem Verhältniß. Hier tritt nun gleich die Erfahrung ein, daß der Umfang der Stimme ſich mit der Richtung auf den gemeſſenen Ton erweitert. Vergleichen wir unſer gewöhnliches Sprechen, ja ſelbſt das rhetoriſche in einem zuſammenhängenden öffentlichen Vortrage mit dem bewegteren, welches auf eine momentane innere Gemüthsbewegung zurükkgeht, ſo werden wir zwiſchen beiden eine Differenz des Umfanges finden in Abſicht der Höhe und Tiefe, und dieſe erweitert ſich zugleich mit der Richtung auf den gemeſſenen Ton. Nehmen wir dazu jenes über die qualitative Differenz der menſchlichen Stimme Geſagte, vorausgeſezt den gemeſſenen Ton, ſo zeigt ſich zugleich, wie in keiner einzelnen menſchlichen Stimme für ſich allein der ganze Umfang gegeben iſt, ſondern nur in den Organen der verſchiedenen Geſchlechter und Alter; und wie auch außerdem ſelbſt ſchon eine qualitative Differenz in der einzelnen Stimme liege. Denn nehmen wir die vier feſtgeſtellten Stimmen des Discant, Alt, Tenor und Baß, ſo unterſcheiden ſie ſich allerdings, haben aber doch auch eine gewiſſe Anzahl Töne gemein, allein auch hier tritt die qualitative Differenz der Töne ſo beſtimmt ein, daß derſelbe Ton von verſchiedenen Stimmen durchaus nicht daſſelbe iſt, denn anders klingt er im Alt, anders im Discant, Tenor oder Baß. Dieſe gegebene Differenz trägt ſich auch auf die muſikaliſchen Inſtrumente über; denn wäre in dieſen nicht auch in qualitativer Unterſchied, ſo wäre ihre Mannigfaltigkeit etwas

Verkehrtes und ihre Erfindung unnüz, und sie würden insgesammt die Stimme nur in Höhe und Tiefe erweitern, wozu ein Instrument genügen könnte. Es sondert sich aber diese qualitative Differenz derselben am einfachsten in die der Blase- und Saiten-Instrumente, die sich fast überall unter den Völkern so findet. Fragt man, worauf diese Differenz beruht, da doch der Ton selbst dasselbe ist, nämlich die schwingende Bewegung der Luft, so kann es nur im Verhältniß des Organs zu diesen Bewegungen liegen. Betrachten wir ein Blase-Instrument, so sezt dies ursprünglich der Mensch in Bewegung, aber nicht durch die Stimme, sondern durch den Hauch; das Instrument ist da der schwingende Körper, bewegt sich aber nicht selbst, sondern durch den Hauch des Menschen, und dann bewegt dies beides die äußere Luft, und aus diesem Zusammensein entsteht der Ton. — Dagegen beim Saiten-Instrument bewegt der Künstler den schwingenden Körper unmittelbar, und diese Bewegung theilt sich der Luft mit. Nun sezt sich ebenfalls, wiewohl noch nicht daraus folgt, daß dies absolut in der Natur liege, sondern nur, daß man ursprünglich von der menschlichen Stimme ausging, in den einfachen Instrumenten die Differenz der vier Stimmen fort, eben sowohl nach der verschiedenen Richtung auf Höhe und Tiefe, wie nach der verschiedenen Qualität des Tons. Nimmt man z. B. die aufeinanderfolgende Reihe der Saiten-Instrumente, die Violine, die Bratsche, Cello und Baß, so hat man wieder die vier Stimmen. Alle diese Organe sind die reine Schöpfung des Menschen, und es ist nichts da, was einen ähnlichen Ursprung hätte wie die Erfindungen der gebundenen Thätigkeit, und es entsteht daraus nichts für das Leben, sie sind nur für die Productivität des Tons; daraus sehn wir die natürliche Fülle dieser eigenthümlichen Richtung, die sich in eine solche Mannigfaltigkeit von wahren Schöpfungen ergossen hat.

Wenn wir aber noch einmal betrachten, wie man einseitig so leicht voraussezt, daß die Richtung des Individuums auf

Mittheilung überhaupt eine logiſche ſei, und doch geſtehen müſſen, daß alle muſikaliſche Darſtellung an ſich nur ein Minimum von logiſchem Gehalte habe, ſo liegt in dieſer Thatſache eigentlich eine gewaltige Widerlegung dieſer Behauptung, und es folgt, es muß eine ungeheure Intenſität in dieſer Richtung des menſchlichen Geiſtes ſein, ſich rein in ſeiner Beweglichkeit darſtellen zu können, abgeſehen von allem Logiſchen. Nun iſt es auch eine Erfahrung, die ſich oft genug findet, daß diejenigen, die ſich auf eine excluſive Weiſe mit den bildenden Künſten beſchäftigen, und diejenigen, welche in der eigentlichen logiſchen Thätigkeit leben, d. h. die reflectirenden und ſpeculativen Menſchen, wenig Empfänglichkeit für die Muſik haben; und wenn wir beides zuſammenſtellen und ſagen, in der bildenden Kunſt iſt die Richtung auf das Bild, d. i. die Objectivität des Einzelnen und in der andern die Richtung auf den Gedanken als die Objectivität des Allgemeinen, ſo geht dieſes ſehr auseinander in der Richtung auf das Vorſtellen im Allgemeinen und das Bilden im Einzelnen, und beide ſind wieder different von der Richtung auf innere Beweglichkeit. Hierin liegt zugleich der Keim von der Rechenſchaft, die wir uns geben können von dem ganzen Gange der Muſik. Denn fragen wir, was ergreift ſie eigentlich, und womit hat ſie es überwiegend zu thun, ſo kommen wir nur auf dies zurück, immer ſind es nur die innern Zuſtände als ſolche, nämlich das geiſtige Einzelleben in ſeinem Wechſel und in dem ganzen Umfange ſeiner Beweglichkeit, welches ſie darſtellt. Wir unterſcheiden dabei ebenfalls zweierlei Hauptrichtungen, nämlich das Bewegtſein von einem geiſtigen und das Bewegtſein von einem ſinnlichen Impuls aus, und dies iſt zugleich die Haupteintheilung der ganzen muſikaliſchen Richtung. Wenn die erſtere Seite der muſikaliſchen Darſtellung, welche ſich den rein geiſtigen Bewegungen zuwendet, überwiegend die religiöſe Muſik oder der Kirchenſtil genannt wird, ſo muß man dies ja nicht in zu enge Grenzen einſchließen, ſondern dabei an die

theocratiſche Form des Religiöſen denken, indem nämlich das Politiſche, welches ebenfalls ein geiſtiger Impuls iſt, auf gewiſſen Stufen auch mit dem Religiöſen auf das Innigſte verbunden iſt. Daher iſt es ein Inſtinct, daß die größten Muſiker auf dieſem Gebiete an jenes theocratiſche Princip der Vereinigung des Religiöſen mit dem Politiſchen halten; ſo wie auf der andern Seite, wenn wir unſere Zeit denken, wo die Trennung zwiſchen dem Religiöſen und Politiſchen faſt vollendet iſt, immer doch, wo ein politiſcher Gegenſtand von der Muſik behandelt wird, auch das Religiöſe dabei als begleitend erſcheinen wird. So wie wir uns nun von dem Gemeinſamen zurükk auf das Einzelne wenden, ſo können wir nicht leugnen, daß die rein geiſtigen Impulſe ein Heraustreten des Einzelnen nicht dulden, ſondern die Richtung auf das Gemeinſame fordern; wo dagegen Einzelnheit gegen Einzelnheit tritt, da iſt diejenige Muſik, die es mit den ſinnlichen Bewegungen zu thun hat. Die Beweglichkeit des Einzellebens durch die geiſtigen Impulſe ſtellen wir freilich höher, aber wenn wir dies auf die Muſik anwenden, ſo kann dies nur mit Vorſicht geſchehen, und wir können nicht derjenigen Muſik, welche den größern Gegenſtand darſtellt, deshalb einen größern Werth beilegen, ſondern welche die Beweglichkeit der Seele in dem rhythmiſchen Tanze der Töne vollkommener ausdrükkt, deren Werth iſt der größere. Aber die Differenz ſelbſt iſt ſehr beſtimmt, nur daß die gewöhnliche Bezeichnung durch Kirchen- und Kammerſtil etwas unbeſtimmtes und ungeſchikktes hat, und es iſt die größte Differenz auch in Beziehung auf alle Geſeze der muſikaliſchen Production. Eins fällt jedoch gleich auf als Differenz zwiſchen beiden, nämlich eine gewiſſe Neigung, den Kirchenſtil nicht rein zu halten, ſondern Elemente des andern hineinzutragen, wogegen das Umgekehrte bei der Muſik, die das Sinnliche zum Gegenſtande hat, nicht vorkommt. — Achten wir auf den eigentlichen Grund, ſo iſt darin zugleich der eigentliche Keim zu dem enthalten, was in der Muſik ebenſo Ausartung

iſt, wie in dem mimiſchen Gebiete, und was wir uns noch deutlicher zu machen haben.

Wir haben die Muſik eingetheilt in ſelbſtſtändige und an das Wort gebundene, und ſodann wieder nach jenen zwei Stilen. In beiden Beziehungen iſt ein Fortſchreiten vom Einfachen zum Zuſammengeſezteren, aber nicht nur ſo, daß die Gegenſäze immer auf gleiche Weiſe gehalten werden, ſondern wie es auf der einen Seite Uebergänge giebt zwiſchen dem Kirchen- und Kammerſtil, ſo giebt es auch Zuſammenſezungen von der an das Wort gebundenen Muſik mit der ſelbſtſtändigen. Wir dürfen hierbei niemals vergeſſen, daß alles, was in das Einzelne und Beſtimmte eingeht, als das Poſitive erſcheint, wovon wir nicht mehr das Genetiſche auffinden können, ſondern die Vermuthung aufſtellen, daß ſich vieles bezieht auf den Nationalcharacter, und anderes auf das, was ſich als urſprünglich phyſiologiſches Element geltend macht; ſo trägt z. B. unſere gegenwärtige Tonleiter ein poſitives Element in ſich, weil wir unter allen möglichen Tönen nur gewiſſe annehmen, und was dazwiſchen iſt, ausſchließen. Unſer Ohr iſt nun an dieſe Tonleiter gewöhnt; das Meiſte aber von dieſer poſitiven Form hat einen nationalen Urſprung, und dieſe Rükſicht müſſen wir auch hier noch verfolgen; wir ſind aber noch gar nicht auf einen ſolchen Punkt in der allgemeinen Anſchauung dieſer Kunſt gekommen, daß dies genügend geſchehen könnte. Man ſtellt hier gewöhnlich als den größten Gegenſaz auf den zwiſchen der antiken und modernen Muſik; es tritt dieſer Unterſchied auch ſehr ſtark hervor, und es iſt eine der wichtigſten Aufgaben für die Geſchichte der Muſik, zu zeigen, wie ſich dies entwikelt hat, und das eine aus dem andern entſtanden iſt. In der antiken Muſik trat offenbar die Harmonie ſehr zurük*); ſie hatte aber zugleich

*) In dem urſprünglichen Heft ſagt Schleiermacher hierüber: „Bei den Alten war die Harmonie ganz zurükktretend, nicht nur weil ihnen die zuſammengeſezten Inſtrumente fehlten, denn die Hauptgegenſäze hatten ſie doch,

auch andere Tonarten, und es iſt nicht zu läugnen, die Entwiklung des harmoniſchen Elements hat in dieſer Beziehung auf der andern Seite eine Verwirrung hervorgebracht. Die Alten hatten eine größere Mannigfaltigkeit von Tonarten, von denen ſie jeder einen beſtimmten Character zuſchrieben. Bleiben wir bei dem ſtehen, was ſich hierüber in den Schriften des Plato findet, und laſſen wir die, welche er als zu weichlich und die Sinnlichkeit erregend oder zu rauh verwirft, ſo zeigen ſich hier ſo genaue Beſtimmungen, wie wir ſie gar nicht machen können. Bei uns iſt die Verſchiedenheit der Tonarten nur auf Dur und Moll zurükkzuführen, denn unſere verſchiedenen Scalen in den-

---

ſondern auch weil ſie der Indication der Stimmregiſter nicht folgen konnten, indem es ihrer Lebensweiſe widerſprach, beide Geſchlechter zu einer Kunſtübung zu vereinigen. In dem Complexus aber von Melodie und Rhythmus herrſchte wieder der Rhythmus vor, welcher ſich wieder dem zuſammengeſezten rhythmiſchen Ganzen der Poeſie anſchloß, und von dieſer Verbindung durfte die Aufmerkſamkeit nicht zu ſehr durch die Melodie abgelenkt werden. Die Dichter ſezten meiſt die Sachen ſelbſt, daher der Dichter auch in der Muſik zu erkennen war. Bei uns iſt der Tonſezer ein anderer, und bei der Ungewißheit, ob etwas geſezt werden wird, richtet ſich der Dichter nicht genug darauf ein. Daher muß auch der Tonſezer mehr die Muſik an ſich geltend machen, und bringt ſeinen leicht zu erkennenden Stil hinein. Bei den Alten war ferner die Art dieſer Verſchiedenheit weit mehr ethnographiſch vertheilt. Wenn man bei uns von deutſcher, italieniſcher und franzöſiſcher Muſik redet, ſo iſt dies mehr eine Verſchiedenheit der Schule. Der Kirchengeſang ſoll zwar eine Brükke ſein in die antike Muſik; viele Weiſen ſind noch aus den Zeiten der Völkerwanderung. Allein die Muſik iſt wahrſcheinlich von dem Chriſtenthum eben ſo urſprünglich verändert worden, als die Poeſie, da es von den untern Klaſſen ausging, wo es ſich alſo mehr an das volksgemäß natürliche anſchließen mußte, als an das kunſtgemäß durchgebildete, was aber ſchon verfallen war. Auch ſtimmen die angeblich lydiſchen, mixolydiſchen Weiſen unſerer Chorale nicht mit dem von den Alten angegebnen Character jenes νόμος überein. Endlich wendet ſich auch hier an der allgemeine Character, daß heiliger Styl und leichter Styl nicht ſo ſtreng auseinander treten. Der mythologiſche Cyclus, auf dem dies vorzüglich beruht, wirkt in der Muſik zwar nicht unmittelbar, wohl aber durch die Verbindung mit der Poeſie. Die Anlage zu einem ſolchen Gegenſaz war in dem Gegenſaz des Doriſchen und Joniſchen (lezteres phrygiſch und lydiſch) gegeben, iſt aber nicht reif geworden.

selben haben nicht eine solche Bedeutung. Nun ist aber das harmonische Element der Grund, warum die Schlüssel der alten Komponisten uns nicht befriedigen, und eben deshalb sind die Tonarten bei uns in dieser Differenz nicht fixirt, ebenso ist auch ein Zusammentreffen des Tons mit den geistigen Bewegungen, welche dargestellt werden sollen, keineswegs in diesem musikalischen Gegensatze festgehalten, und es ist die Einheit des Ganzen nicht an die Glieder dieses Gegensatzes gebunden, was sich darin zeigt, daß in allen größern musikalischen Compositionen auch die mannigfaltigsten Uebergänge stattfinden.

Bleiben wir bei der modernen Musik stehen, von der wir allein genauere Kenntniß haben, da auch diejenigen, welche am meisten von der alten Musik wissen, nicht im Stande sein würden, etwas im Geiste der Alten zu componiren, was die Wirkung hervorbrächte, welche die Alten von ihrer Musik rühmen; — so hat sich die moderne Musik erst höher durchgebildet zu einer Zeit, welche auch schon die nationale Differenz mehr anfing zu verwischen. So wie sich die Musik ursprünglich ausgebildet hat unter der Herrschaft des Christenthums, so mußte die religiöse Poesie überhaupt viel weniger von einer nationalen Differenz an sich tragen, und es bleibt nur der Gegensatz zwischen orientalischer und occidentalischer Kirche übrig; aber dieser ist zugleich ein quantitativer, denn die orientalische Kirche ist in der Ausbildung der Musik sehr zurükk geblieben, und wenngleich sie dafür noch manches hat von der Musik der Alten, so ist dies doch nicht von der Art, daß es unsere Kenntniß von dieser bis zur Praxis fördern könnte, da die Musik der orientalischen Kirche sich in den einfachsten Formen hält. — Anders ist dies mit dem geselligen Stil, wo die Tanzmusik das ursprüngliche ist, und sich auch in dem Volkstanze das Nationale characteristisch ausgeprägt findet. In dieser Beziehung findet sich auch der größte Gegensatz zwischen dem germanischen und slavischen, von denen sich in jenem wieder eine untergeordnete Differenz des nördlichen und südlichen

oder des eigentlich germanischen und des romanischen: zu welchem wieder das Italienische und Spanische das Bedeutendste ist.

Wenn wir in eine weitere Auseinandersezung eingehen wollen, so müssen wir damit anfangen, die beiden Stile erst von einander zu unterscheiden. Der natürlichste Gang ist, da anzufangen, wo wir am unmittelbarsten die Musik mit der Mimik zusammen finden, und dies ist die Verbindung der Musik mit der Orchestik, welche dem geselligen Stil angehört. Bei diesem Verhältniß ist offenbar der Rhythmus das Vorherrschende, indem er die Bewegung regiert; das Melodische dagegen ist das Untergeordnete, und gewissermaßen darauf zurükgeführt. Denkt man sich hier entgegengesezte Bewegungen, so würde ein melodisches Herabsteigen in der rhythmischen Arsis und ein melodisches Hinaufsteigen in der rhythmischen Thesis nur Verwirrung hervorbringen; denn da die Musik die Bewegung leitet, und die Differenz ihrer Theile die verschiedenen orchestischen Reihen sondert, worin das Rhythmische überwiegt, so dient auch hier die Melodie, die Bewegung in Ordnung zu halten, indem sie dazu hilft, sie in dem Gedächtniß zu bewahren, so daß nichts vorkomme, was dieselbe stört. Das harmonische Element der Musik tritt in dieser Beziehung so sehr zurük, daß ebenfalls nur das Allereinfachste der Harmonie stattfinden darf, was auch keineswegs so herausgehoben werden darf, daß es die Aufmerksamkeit von Rhythmus und Melodie ab und auf sich selbst ziehe. In diesem strengen Gebundensein an das Orchestische sind diese ersten Anfänge der musikalischen Entwikkelung im geselligen Stil der Volkstänze dasjenige, was eine Hinneigung hat zu dem strengen Stil, wegen der Einfachheit und der Regel, die unmittelbar an der Bewegung festhält. Darin zeigt sich aber zugleich ein gewisser Mangel an Selbstständigkeit der Kunst, und man kann sagen, diese Gattung steht noch in der Mitte zwischen der freien Selbstständigkeit der Kunst an sich, d. h. dem Auftreten

des Tones als das das Ganze Leitende und Producirende, und der Abhängigkeit von etwas anderem in der Form der gebundenen Thätigkeit; deswegen, weil hier ihr Zwekk iſt, die Bewegung des Tanzes in ihrer Regelmäßigkeit ſicher zu ſtellen. Je mehr ſie ſich nun davon löſt, deſto freier tritt ſie hervor. Das Muſikaliſche des Volkstanzes z. B. beſteht, wie natürlich, aus einzelnen Säzen, die den einzelnen Reihen der Bewegung entſprechen, und ein ſolcher Saz muß zugleich melodiſch-einfach und leicht faßlich ſein. So wie man aber einen ſolchen Saz in der muſikaliſchen Compoſition als Thema behandelt und variirt, ſo tritt hier das Losgeriſſenſein von der Verbindung mit dem Orcheſtiſchen ein, bringt aber die Verſtändlichkeit, die darin liegt, in das ſelbſtſtändige Auftreten der Muſik hinüber, und bewegt ſich ſelbſt darin in größter Freiheit. Dieſes iſt Schlüſſel zu einem bedeutenden Theil der muſikaliſchen Entwikkelung. Es iſt ſchon oben geſagt, wie man in der Muſik für ſich gar nicht eine Beziehung auf Vorſtellungen ſuchen dürfe, aber es iſt in dieſer Beziehung zugleich ein Gegenſaz aufgeſtellt worden zwiſchen der mit Worten verbundenen und der für ſich ſelbſtſtändigen Muſik. Denkt man ſich die muſikaliſche Empfänglichkeit ſich erſt entwikkelnd in einem Volke, ſo kann noch nichts anderes entſtehen, als Muſik, welche die Worte, und Muſik, welche die mimiſche Bewegung begleitet, aber dies wird der Anknüpfungspunkt für die freie Selbſtſtändigkeit der Muſik. Die Behandlung eines Thema in einem Tanze oder einem volksmäßigen Liede hat Verſtändlichkeit auch für ein minder geübtes Ohr; indem nun dieſes zur Baſis einer muſikaliſchen Compoſition gemacht wird, ſo erhält dadurch die freie Muſik einen Wiederſchein von der Verſtändlichkeit, welche die an das Wort oder die Bewegung gebundene enthält. Dieſes iſt zugleich die Regel für die größte ſelbſtſtändige Compoſition in der reinen Inſtrumentalmuſik, und man verlangt immer, daß ein ſolches Ganze in ſeinen weſentlichen Haupttheilen ſich auf einfache Säze zurükkführen laſſe, in denen es wiederkehrt, wenn-

gleich die ganze Entwikkelung des muſikaliſchen Sinnes und ein geübtes Ohr dazu gehört, dieſes zu erkennen.

Dies verſteht ſich aus den erſten Anfängen. Die beſondere Begeiſterung für die Maſſe iſt immer zuerſt im Zuſammenhange mit orcheſtiſchen Bewegungen; aber je nachdem die Verſtändlichkeit im Volke größer iſt oder geringer, entwikkelt ſich von da aus die Kunſt in größern oder kleinern Cyclen. Denkt man ſich das orcheſtiſche Thema vom Tanz ſich löſend in freier Muſik, ſo hört die Strenge der Regeln auf, die für die Tanzmuſik ſind, und es entwikkelt ſich die ganze Freiheit der muſikaliſchen Compoſition im geſelligen Stil. Betrachtet man die verſchiedenen Formen, was aber freilich in das Poſitive hinüberführt, welches nur verſtändlich wird, wenn man ins Techniſche geht, was wir jedoch nicht behandeln, ſo muß man ſich an die Fortſchreitung halten, wie ſich in den entwikkelten Beziehungen der Compoſition der Zuſammenhang mit dem einfachen Thema der orcheſtiſchen Muſik verfolgen läßt, da nämlich die größere Verſtändlichkeit einer ſolchen Muſik ſich findet in der Analogie mit der orcheſtiſchen Muſik, und je mehr ſie ſich davon entfernt, ſie dann auch deſto mehr davon wieder verliert. —

Gehen wir auf einen andern analogen Anfangspunkt, ſo iſt die Muſik auch in Verbindung mit der erſten Volkspoeſie als Begleitung des Volksliedes, dieſes aber auch in urſprünglicher Verbindung mit dem Tanze. Alle lyriſchen Gedichte, die mit dem Ausdruk Balladen bezeichnet werden, ſind eigentlich ſolche, die mit dem Tanz zuſammen ſein, und zum Tanz geſungen werden ſollen. Darin iſt ſchon das Analogon zu der größern muſikaliſchen Compoſition, nämlich der Oper, die auch Verbindung von Geſang, Tanz und Muſik iſt, und alſo ihr Element ſchon in den erſten Entwikkelungen hat; ſo daß, wenn man von einem andern Geſichtspunkt aus dieſe ganze Kunſtgattung als unnatürlich anſieht, man dieſelbe nur auf dieſes Element zurükzuführen braucht, um zu zeigen, wie einſeitig dieſe

Anſicht iſt. Hier ſehen wir auch ſchon die Differenz zwiſchen den beiden Tonarten entwikkelt; hat ein Lied einen überwiegend ſchwermüthigen Character, ſo eignet ſich dies in ſeiner muſikaliſchen Begleitung für das Moll, und wenn es einen überwiegend heiteren Character hat, für das Dur. Anders als ſo vermittelt darf man ſich aber die muſikaliſche Begleitung des Geſanges nicht denken; denn wollte ſie ſich noch an das anſchließen, was in der Poeſie Bild und Vorſtellung iſt, ſo würde ſie ihren eigentlichen Zwekk verfehlen und in das Maleriſche ausarten, und ſo zwar im einzelnen Moment Verſtändlichkeit haben, ſelbſt aber nicht muſikaliſch werden, was die muſikaliſche Verſtändlichkeit des Ganzen nothwendig zerſtören muß.

Von hier aus iſt der Uebergang in die Selbſtſtändigkeit der muſikaliſchen Compoſition. Es läßt ſich geſchichtlich nachweiſen, wie eine gewiſſe Beziehung ſtattfindet zwiſchen den Formen der lyriſchen Poeſie und den erſten Formen der ſelbſtſtändigen Muſik in einem Volke; allein je mehr ſich die leztere entwikkelt, deſto mehr verſchwindet auch dieſe, jedoch giebt es immer noch Punkte, wo man dieſen Zuſammenhang feſthalten kann. In der urſprünglichen Verbindung der Muſik mit dem Geſange iſt die Muſik eben ſo dienend, wie in Beziehung auf die orcheſtiſchen Bewegungen; aber weil hier ſchon eine größere Differenz eintritt zwiſchen dem einzelnen Objectiven und dem, worauf die Muſik eigentlich geht, nämlich die Beweglichkeit des Selbſtbewußtſeins, ſo iſt auch hier ſchon eine größere Freiheit als dort, und die Muſik als Begleitung des Geſanges iſt nicht ſo ſtrengen Formen unterworfen, wie in der Begleitung der Orcheſtik, weil da das Einzelne gar keine objective Bedeutung hat, während dagegen in der Poeſie das Einzelne als Wort eine ſolche Bedeutung hat; daran darf ſich nun die Muſik nicht kehren, iſt alſo nicht an das Einzelne gebunden, daher findet ſchon in dieſer erſten Entwikkelung eine größere Freiheit und Mannigfaltigkeit ſtatt. Wenn wir uns dagegen eine beſtimmte Form des Tanzes denken, ſo

giebt es wohl auch zahllose Menuetten oder Walzer, allein die Differenzen sind da in sehr enge Grenzen eingeschlossen. Denken wir uns dagegen ein Volkslied, so kann es davon auch verschiedene Compositionen geben, wenngleich lange nicht so viel, wie bei einer Tanzform, aber die Verschiedenheit wird hier weit größer sein, weil die Musik nicht so der eigenthümlichen Form des Gedichtes zu entsprechen braucht, wie bei dem Tanz.

Wenn wir so von dem Lied und der Tanzmusik als den ersten Anfängen der begleitenden Musik ausgehend diese Entwicklungsreihe der Musik verfolgen, so steigt dieselbe auf bis zu der Oper, als Maximum der an das Wort gebundenen Musik, das Größte hingegen der freien oder selbstständigen Musik ist die Symphonie, von hier aus sind die bestimmten Abstufungen zu betrachten. In der an das Wort gebundenen Musik sind aber zunächst zu unterscheiden die beiden Stile, und da kann freilich nicht die Oper überhaupt als Maximum angesehen werden, sondern was die Oper im geselligen Stil ist, das ist in dem religiösen das Oratorium, und indem wir beide ihren wesentlichen Theilen nach analysiren, finden wir in ihnen zugleich die Repräsentanten von kleineren dazwischen liegenden Gattungen. Das Lied in der Poesie, wie in der musikalischen Composition, kann beiden Stilen angehören. In der eigenthümlichen Ausbildung des modernen Stils finden wir hier gleich einen bedeutenden Unterschied, da das Kirchenlied, der Choral, wesentlich eine gemeinschaftliche Production ist, während das Lied hingegen als lyrische Composition wesentlich das Einzelne ausdrückt, und daher in der Regel nur von einer einfachen Stimme vorgetragen wird. In Beziehung auf das Kirchenlied dagegen finden wir hier sogleich eine doppelte Praxis, bald ist der Vortrag des Gesanges einstimmig, wenngleich von der ganzen Gemeinde, dann aber harmonische Vollständigkeit in der Instrumentalmusik, bald aber findet Vielstimmigkeit des Gesanges in der Gemeinde statt, indem die Instrumentalmusik zurücktritt oder

ganz Null wird. In den ersten Anfängen des Liedes liegen beide Stile, der religiöse wie der gesellige, sich sehr nahe, und nur erst in der weitern Ausbildung desselben sondern sie sich auch weiter von einander ab. Mehrere von unsern kolorirtesten Choralmelodien waren ursprünglich notorisch auf gesellige, ja sogar erotische Lieder componirt; z. B. die Melodie des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden" ist ursprünglich auf das Liebeslied gedichtet — „Mein Geist will sich verlieren, daß du die Jungfrau zart;" — ferner die Melodie des Chorals: „Wie schön leuchtet der Morgenstern, ist ursprünglich auf ein Liebeslied gedichtet, was so anfängt: „Wie leuchten doch die Aeugelein der allerliebsten Jungfrau mein." Dieses Beisammensein der beiden Stile ist nun freilich ein unvollkommener Zustand, denn wo Gegensätze sind, da müssen sie sich spannen und bis auf einen gewissen Grad auseinander gehen. — Fragen wir nun, wie verhält sich in beiden Fällen die Musik zur Poesie, so läßt sich dies gar nicht entscheiden, ohne auf den Unterschied zwischen Vocal- und Instrumentalmusik Rücksicht zu nehmen. Vom Anfange an war lyrische Poesie nie ohne Musik, und es sind da schon die beiden Formen des einzelnen Vortrags und des Chors vereinzelt oder zusammen. Ist nun wesentlich die Poesie des Liedes individuell, und drükkt also nur etwas einzelnes aus, so daß es nur von Einem kann vorgetragen werden, so ist die Vollständigkeit der Musik außerhalb des Gesanges in der Instrumentalbegleitung; ist dagegen die Poesie eine solche, daß sie kann von einer Masse vorgetragen werden, dann kann auch die musikalische Vollständigkeit in dem Gesange selbst sein. Soll sich dagegen die instrumentale Begleitung auch in dieses Gebiet fortsetzen, so läßt sich das schwerlich denken, daß die Vollständigkeit sollte von der Masse ausgehen, und die Instrumentalmusik etwa eine Stimme vorstellen. Beide Formen sind daher nur so möglich, — Gesang einstimmig vorgetragen und harmonische Vollständigkeit durch Instrumentalbegleitung; wenn aber der Gesang

ſchon die harmoniſche Vollſtändigkeit ſelbſt in ſich trägt, ſo iſt es natürlich, daß die Inſtrumentalbegleitung ganz zurücktritt, weil dann die Poeſie ſchon die vollkommene muſikaliſche Begleitung ſelbſt hat. In dem religiöſen Stil finden wir beide Formen, auf der einen Seite Compoſitionen nur für den Geſang und welche die muſikaliſche Vollſtändigkeit in ſich ſelbſt tragen, und auf der andern Seite diejenigen Compoſitionen, welche Geſang mit Inſtrumentalbegleitung enthalten, ſo daß die muſikaliſche Vollſtändigkeit nur in beiden iſt. Bei uns in Deutſchland iſt immer nur die eine Eigenthümlichkeit des Chorals überwiegend, daß der Geſang nur einſtimmig und die muſikaliſche Vollſtändigkeit ganz in die Begleitung gelegt iſt. Wenn wir nun ſagen, die ſingende Maſſe iſt hier die Gemeinde, und die Vollſtändigkeit der menſchlichen Stimme iſt nur in dem Zuſammenſein der vier Stimmregiſter, ſo ſcheint es offenbar, daß auch für den Geſang die Vierſtimmigkeit poſtulirt wird. Der Streit darüber iſt in unſerer Zeit ſehr ſtark geführt worden, aber am Ende iſt jeder bei ſeiner Meinung und Praxis geblieben. Der Einſtimmigkeit des Geſanges liegt dies zu Grunde, daß alle Differenz des Alters und Geſchlechts in der Einheit der religiöſen Stimmung ſoll zu Grunde gehen; dann kann die Vollſtändigkeit der Muſik nur durch die Inſtrumente erreicht werden; wogegen in der Vielſtimmigkeit des Geſanges das Bewußtſein der Differenz in dem Zuſammenklange repräſentirt werden ſoll. Sehen wir aber auf die Praxis und berückſichtigen, daß in unſerem Kirchenchoral dieſelbe Melodie für ſehr verſchiedene Gedichte gehört, die nicht denſelben Ton haben, ſo iſt hier eine größere Freiheit im Uniſono der Gemeinde; denn die Orgel kann nun die Melodie variiren und für jede Strophe abändern, auf der es der Ton verlangt, dies kann man aber von der Gemeinde, wenn ſie vierſtimmig ſingt, unmöglich verlangen. Compoſitionen, die urſprünglich nur für den vielſtimmigen Geſang gemacht ſind ohne Inſtrumentalbegleitung, nennt man Motette, und es iſt de

die Begleitung überflüssig; dagegen bei dem, was in der religiösen Musik Chor heißt, da ist Vielstimmigkeit des Gesanges und Mannigfaltigkeit der Instrumentalmusik zugleich.

Sehen wir auf der andern Seite auf den geselligen Stil, so finden wir hier zuerst an das Lied anknüpfend, wo der Vortrag durch den Einzelnen das Ursprüngliche und dominirend ist, in der Form der Ballade mit Begleitung zum Tanz eine Zusammenfügung, nämlich Gesang durch den Einzelnen vorgetragen, und den Refrain durch den Chor. — Nun aber läßt sich auch eine dialogische Form des Lyrischen für die Musik denken, wie dies auch schon in der alten Tragödie gegeben ist, und da ist auch ein Zusammenwirken von einzelnen Stimmen in den verschiedenen Stimmregistern, entweder aller vier, oder zu zwei und drei; denn für jedes wieder liegt in der Instrumentalbegleitung die harmonische Vollständigkeit. Wo dann schon die Abwechselung stattfindet, daß bald die eine Stimme, bald die andere gegeben ist in der Identität der Begleitung, da haben wir schon einen größern Reichthum in der Art des Zusammenseins zwischen Vocal- und Instrumentalmusik. Dabei ist zugleich schon ein Uebergang zu dem Dramatischen. Ein solcher lyrischer Dialog muß immer auf Voraussezungen beruhen, und diese müssen bekannt und gegeben sein, oder sich gleich im Anfange der Ausführung unmittelbar selbst ergeben; darin hat er seine Beziehung auf eine Handlung und den Uebergang in das Dramatische. In diesem nun kommen dann alle diese Elemente zusammen, und es ist selbst die kunstgerechte Zusammenstellung dieser aller zu einem Ganzen.

Auf Seiten des religiösen Stils ist dieses Ganze das Oratorium, in welchem alle jene Elemente enthalten sind. Es kann gedacht werden unmittelbar sich bildend aus dem gemeinschaftlichen Gesange des Chorals und aus Wechselgesängen; und dies kommt auch vor in der alten Kirchenmusik, da haben wir schon die einzelne Stimme, den Wechsel der einzelnen Stimmen und

das Zusammensein der einzelnen Stimmen, in dem Gemeindegesang. Davon unterscheidet sich aber noch der Chor in Vollständigkeit der Stimmen und zugleich Reichthum der Instrumentalmusik in der Begleitung. Für den Choral, wo Instrumentalbegleitung besteht, hat sich im Allgemeinen die Orgel die Herrschaft erworben, und allerdings ist dieses für den religiösen Stil der Musik ein besonders geeignetes Instrument. Aller Vortrag dagegen auf der Orgel von Musik im geselligen Stil ist Ausartung; denn die schnelle Bewegung und der schnelle Wechsel ist diesem Instrument nicht natürlich, weil ihre Töne nur in einer gewissen Zeit ihren richtigen und vollständigen Verlauf haben. Dem ungeachtet ist in der Orgel eine gewisse Einseitigkeit, indem sie zwar auf der einen Seite eine große Mannigfaltigkeit von qualitativ verschiedenen Tönen in den verschiedenen Stimmregistern hat, aber dennoch nur in allen ihren Stimmen den Blase-Instrumenten angehört, wenngleich sie nicht unmittelbar durch den menschlichen Athem in Bewegung gesezt wird. Auf der andern Seite sind lange Zeit in den Compositionen der religiösen Musik die Blase-Instrumente ganz verworfen worden, so daß im Choral allein die Blase-Instrumente in der Orgel, dagegen in dem Oratorium allein die Saiten-Instrumente angewandt wurden, was aber bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts stattfand, doch kann man nicht leugnen, ist in dem Oratorium die Verbindung beider Arten von Instrumenten ein Fortschritt, weil nur dadurch die größte Vollständigkeit erreicht wird.

Gehen wir auf das Gebiet der selbstständigen Musik, wie sie von der Poesie völlig entbunden ist, so haben wir als den natürlichsten Anfang die Musik, welche den Tanz begleitet, zu betrachten; diese ist aber nicht gebunden an das Wort, sondern an die orchestischen Bewegungen, denen sie dient, und die sie zugleich dominirt. Aber da es hier überwiegend Massen sind, welche in Bewegung gesezt werden, so ist die größere Mannigfaltigkeit der Instrumentalbegleitung das Natürliche, aber doch

war es nicht das Urſprüngliche. Wollte man aber ſagen, ob der Anfang nicht ganz einfach geweſen ſein müſſe, und dies wäre der Vortrag auf einem einzigen muſikaliſchen Inſtrumente, ſo läßt ſich dies nicht leicht denken, und wo es ſich findet, da iſt es immer nur aus den andern herausgenommen. Hören wir ein einzelnes Inſtrument, ſo erſcheint dies immer als Vorbereitung, Uebergang oder als einzelner Theil eines größeren Ganzen, aber nicht als Ganzes für ſich, ſondern da fordern wir gleich die muſikaliſche Vollſtändigkeit, und indem wir dieſe nur in der Vollſtändigkeit der Harmonie anerkennen, und es nur wenige Inſtrumente giebt, die dieſe Vollſtändigkeit der Harmonie in ſich tragen, — denn das ſind immer diejenigen, welche eine Analogie haben mit dem Claviere, — aber alle anderen Inſtrumente dieſer Mannigfaltigkeit entbehren, ſo erſcheint uns dieſelbe unmittelbar nur als abgelöſt von dem Geſange. Daraus geht hervor, daß die Inſtrumentalmuſik durchaus auf Vollſtändigkeit ausgeht, und daß das Vereinzelte darin niemals kann als Kunſtwerk für ſich angeſehen werden; und ſo haben wir vielmehr eine vollſtändige Inſtrumentalmuſik zu einem geſelligen Tanze als das Urſprüngliche und Erſte anzuſehen. So ſind wir zwar von der Poeſie gelöſt, aber befinden uns noch in der Duplicität des Stils. Fragen wir nun, ob es auch eine ſolche giebt in der Inſtrumentalmuſik für ſich oder nicht, ſo könnte man dies leicht verneinen; aber wenn wir uns an das erinnern, was wir von der Mimik geſagt haben, daß auch ſymboliſche Handlungen und Bewegungen in das Gebiet der Orcheſtik gehören, indem die Beſinnung dazwiſchen getreten iſt, und da wir dies nur in dem Gebiete des Cultus finden, ſo giebt es daher auch eine reine Inſtrumentalmuſik, die dem religiöſen Stile angehört, und ſich urſprünglich ganz analog an mimiſche Bewegungen anheftet. Dergleichen gab es überall in allen ſolchen Religionen, die eine Mannigfaltigkeit von ſymboliſchen Handlungen hatten, Opfer, Umgänge ꝛc.; und ſo ſteht in beiden Stilen Inſtrumentalmuſik in Verbindung mit

orchestischen Bewegungen. Im Gebiete des Christenthums haben wir dieses auch; denn denken wir uns den römischen Gottesdienst und eine stille Messe, so könnte diese eben so gut musikalisch begleitet sein, wie die wirklich gesprochene; offenbar müßte der Eindruck verstärkt werden. Denn bedenken wir, wie in der Praxis der römischen Kirche das Wort in seiner Einzelnheit und als solches für die Gemeinde gar nicht verständlich ist, weil es in einer fremden Sprache vollzogen wird, so hat hier die Begleitung des Wortes für die Gemeinde schon den reinen Character der Instrumentalmusik.

Nun aber giebt es noch einen andern Uebergang von der die Poesie begleitenden Musik zur reinen Instrumentalmusik, nämlich die musikalische Begleitung prosaischer Worte, und diese ist sogleich wesentlich etwas anderes. Die Prosa poetisirt nicht den bestimmten Rhythmus, die Musik aber kann sich desselben nicht enthalten. Gesang kann in Uebergängen schwinden, wie im Recitativ, und die musikalische Begleitung desselben sucht diese Uebergänge nachzuahmen, allein sie kann dies nur auf künstlerische Weise, nicht ursprünglich; denn wenn wir die einzelnen Instrumente betrachten, so sind diese an ihren eigenen Rhythmus gebunden, so wie wir aber die musikalische Begleitung der Prosa nehmen, so fallen die Worte aus dem Gebiete des Rhythmus heraus, und beides sondert sich; und dann entsteht die Duplicität der Form, daß beides zusammen ist und auch außer einander, d. h. die Worte können recitativisch vorgetragen werden, aber dann folgt auch eine gleiche Instrumentalmusik, welche sich dem anschließt, und ihre Verständlichkeit hat in Beziehung auf die Worte, wenngleich wieder aus der Unmittelbarkeit dieser Beziehung heraustretend. Dies ist der Fall im geselligen Stil, wie bei dem Melodrama, und ebenso in dem religiösen Stil, wo wir eine Masse von Instrumentalmusik finden, die sich an den Vortrag der Vocalmusik anschließt, aber auch ihre Verständlichkeit hat, ohne sich dann weiter an die Worte selbst zu binden. —

Je nachdem Saiten- oder Blase-Instrumente dominiren, hat nun die Composition einen andern Character; ebenso sind mehrere gleichtönende Instrumente einander gleichgeltend, oder eins dominirt vor den andern; jenes findet sich in seiner einfachsten, aber dabei zugleich vollständigen Form in dem Quartett, welches ein Zusammenwirken verschiedener Instrumente aus den vier Stimmregistern ist; in der größten Vollständigkeit finden wir aber dieses Zusammenwirken in der Symphonie, wo alle Saiten- und Blase-Instrumente concurriren können. Diese sind zugleich die beiden Hauptformen der Instrumentalmusik in ihrer Vollständigkeit. Vergleicht man beide mit einander, so trägt das Quartett mehr den Character der Verständlichkeit an sich, dagegen die Symphonie in der Mannigfaltigkeit der Töne die Unendlichkeit der Beweglichkeit des Selbstbewußtseins darstellt.

Es liegt aber in der Instrumentalmusik noch ein anderes Princip der Fortschreitung; nämlich in der ursprünglichen Verbindung mit dem Tanz ist ein Thema, ein bestimmter melodischer Satz von bestimmtem Umfange das Dominirende; daran schließt sich die freie Instrumentalmusik, als das Thema variirend, in den Variationen. Da ist immer noch eine gewisse Abhängigkeit der Instrumentalmusik von der Verbindung mit dem Worte oder dem Tanze, weil diese Themata gewiß nur orchestische oder lyrische Musik sind. Aus der Wiederkehr eines solchen Satzes läßt sich nun dieses Thema herausfinden, aber je mehr die Anzahl der Instrumente wächst, desto mehr verliert es sich darin, und nur für den Kenner, der Melodie und Harmonie zusammenfassen kann, bleibt es kenntlich. Kehrt das Thema so wieder, so hat es den Character des Strophischen; und so kann man eine Analogie verfolgen mit der lyrischen Poesie, die mit der Musik viel Aehnlichkeit hat, von Lied und Ode bis zur Dithyrambe, die jedoch keinen strophischen Character mehr hat. Was nun in den beiden Hauptgattungen die Gleichheit der Instrumente und die Unterordnung derselben unter sich betrifft in der

Art und Weiſe der Zuſammenſezung, dies geht in das Poſitive hinein. Nur dies eine ſei hier bemerkt, was zur Beſtätigung unſerer allgemeinen Anſicht dient, daß in allen Compoſitionen der reinen Inſtrumentalmuſik nach einem Zuſammenſein der verſchiedenen rhythmiſchen Hauptformen geſtrebt wird, nämlich in einer Aufeinanderfolge verſchiedener Säze in ganz verſchiedenem Tempo, was auf den verſchiedenen Character der innern Bewegung zurükgeht; das eine Tempo repräſentirt mehr das Heitere, Leichte, das andere das Gravitätiſche, Bedächtige, und man kann ſagen, daß dieſe Formen eine gewiſſe Analogie haben mit der Differenz der Temperamente, alſo zurükführen auf die Hauptformen des einzelnen Lebens, und das Selbſtbewußtſein darin modificiren. Die Zuſammenſezung ſelbſt dagegen iſt Sache des Zeitgeſchmaks, und dies iſt ein Gebiet des zufälligen Wechſels, dem alle Darſtellungsformen unterworfen ſind. Wir können dies auf einen Begriff zurükführen, der freilich außerhalb des eigentlichen Kunſtgebietes zu liegen ſcheint, aber doch darauf Einfluß hat. Wir haben bei der Mimik geſehen, daß auch die Drappirung mit zu dieſem Gebiete des Mimiſchen gehört; da findet ſich auch eine Differenz von Formen, die ſich auf etwas beſtimmtes zurükführen läßt, aber auch einen beſtimmten Wechſel in ſich enthält, der in gewiſſen Zeiten bei einzelnen Völkern mit einer gewiſſen Schnelligkeit vor ſich geht, während ſich bei andern derſelbe Typus lange erhält. Wo jener ſchnelle Wechſel herrſcht, da bezeichnen wir dies durch den Ausdrukk der Mode. Dieſe erſtrekkt ſich auch in allen andern Kunſtgebieten auf das, was man nur als poſitiv aufſtellen kann; ſo auch in der Muſik. Es giebt da viele Formen, die ſchon antiquirt ſind, andere, die jezt gewöhnlich ſind. Dies iſt zufällig, aber auf die weſentlichen Differenzen läßt ſich auch dieſes Zufällige immer zurükführen.

Hier iſt noch die Ausartung der Kunſt zu betrachten, allein bevor dies geſchieht, müſſen wir noch eine andere Differenz ins Auge faſſen. Die ſpecifiſche Begeiſtung für die Muſik hat

wir bezeichnet als die überwiegende Richtung des freien Selbstbewußtſeins auf den Ton; im muſikaliſchen Künſtler muß es eigentlich immerfort tönen, und alles muß ihm Ton werden, was ihn bedeutend bewegt. Dies innere Tönen iſt aber zugleich ein inneres Hören, es producirt ſich nicht äußerlich bei ihm durch die Stimme, und wird auch nicht durch das Ohr aufgenommen, ſondern es iſt das leiſe und zugleich organiſch in ſeinen innern Entwicklungen vorhandene Bewegliche. Aber in dieſen innern Productionen müſſen auch die Geſeze des Tons walten, und eine innere Uebereinſtimmung mit dem, was überhaupt die organiſchen Lebensbewegungen im Menſchen leitet, mit den Geſezen des organiſchen Lebens, wie wir dies auch gleich anfangs aufgeſtellt haben. Fragen wir nun, was in dieſen rein innern Productionen der Hauptpunkt von beiden iſt, die Stimme oder das Ohr, ſo erſcheint dies leicht als eine unnüze Spizfindigkeit; allein ſie hat einen ſehr bedeutenden Einfluß; denn es läßt ſich, hievon ausgehend, weiter fragen, welches der muſikaliſche Künſtler ſei, ob derjenige, welcher etwas äußerlich hervorbringt durch Stimme und Inſtrument, oder derjenige, welcher nur die Töne ſchafft für das Ohr; und der leztere iſt gerade der Componiſt. Dieſer kann nun ſeine Schöpfungen gerade ſo für das Auge ſichtbar machen, wie der Redner und Dichter, ohne daß er ſie dadurch ſelbſt lautbar macht; aber allerdings, damit ſie da ſeien und wirklich lautbar werden, bedarf es ſolche, die ſie lautbar machen. Und fragt man daher, iſt hier der eigentliche Künſtler der Tonſezer, oder der Spieler und Sänger, oder beides, ſo wird niemand Bedenken tragen, den Tonſezer ſelbſt für den eigentlichen Künſtler anzuerkennen; denn die Virtuoſität der Sänger und Spieler hat ein überwiegend mechaniſches Princip; und denken wir uns, wie einer ſehr gut ein muſikaliſches Inſtrument handhaben kann, aber wie das, was er producirt, ſich nicht über das Mittelmäßige erhebt, oder aus anderem zuſammengeſezt iſt, ſo werden wir einen ſolchen für keinen eigentlichen Künſtler anerkennen. Gehe

wir daher auf unſere erſte Frage zurükk, ſo würde, wenn in den innern Productionen die Stimme die Hauptſache wäre, ein widerſprechendes Reſultat eintreten, ſo daß mithin vielmehr das Ohr als das Dominirende erſcheint; und es iſt der, welcher für das Ohr ſchafft, der eigentliche Künſtler, und er kann den eigentlichen Vortrag des Hörbaren andern überlaſſen. Iſt dagegen der Virtuos auf einem Inſtrumente zugleich Componiſt, ſo iſt er als Componiſt der eigentliche Künſtler, aber als Virtuos iſt er nur das Organ des Künſtlers. Halten wir dieſes feſt, ſo ergiebt ſich daraus ſogleich der Begriff von Ausartung der muſikaliſchen Kunſt; wenn nämlich das Verhältniß ſich umkehrt, und der Componiſt ein Organ des Virtuoſen wird, ſo muß dies als Ausartung erſcheinen. Das Verhältniß des Componiſten zum Virtuoſen iſt freilich nichts einfaches, vielmehr etwas ſehr zuſammengeſezztes. Denken wir uns z. B. einen Künſtler, der eine Oper componirt, ſo wird dies nicht in das Blaue hinein geſchehen dürfen, denn ſonſt kann dieſelbe, ſo vortrefflich ſie auch ſein mag, nicht aufgeführt werden. Wenn wir nun zuweilen vernehmen, daß der Componiſt dieſe oder jene Rolle für dieſen oder jenen Sänger geſezt habe, ſo möchte ich dies nicht als Ausartung bezeichnen, vielmehr hat der Künſtler ſein Kunſtwerk nicht aufs Ungewiſſe componirt, ſondern für eine beſtimmte Geſellſchaft von Virtuoſen, deren Mittel er überdacht hat, ſo daß jede Stimme und jedes Inſtrument des Orcheſters ſich in ſeiner Vollkommenheit zeigen kann, was alſo nur das wahrhaft Practiſche im Kunſtwerke iſt. Gehen wir hier einen Schritt weiter, ſo ſtoßen wir ſogleich auf eine Ausartung. Die Oper wie das Oratorium haben immer eine Einleitung von reiner Inſtrumentalmuſik, bei der Oper die Ouvertüre genannt. Dieſe Einleitung gehört in das Gebiet der Symphonie, denn es ſind dabei alle Inſtrumente mitwirkend; aber dies hindert nicht, daß ausnahmsweiſe an einzelnen Stellen ein einzelnes Inſtrument dominire. Denken wir uns hier, daß ſolche Stellen das Maaß überſchreiten, oder wenn

die Tendenz obwaltet, das mechanische Talent des Instrumentisten in der Anhäufung glüklich überwundener Schwierigkeiten zur Darstellung zu bringen, so erhält das Ganze einen epideictischen Character, und dies ist Ausartung; in einem Concert kann dies ganz an seiner Stelle sein, nicht aber in der symphonischen Musik, wo das Einzelne nur untergeordnet hervortreten darf. Soll aber das Wesen dieser Ausartung betrachtet werden, so haben wir auf die Differenz der musikalischen Werkzeuge zu sehen. Die Verschiedenheit der menschlichen Stimme haben wir schon in den vier Stimmregistern gefunden nach ihrer Höhe und Tiefe, und außerdem auch in dem Umfange der einzelnen Stimmen. Ist nun der Umfang einer einzelnen Stimme größer, und ist zugleich eine Absichtlichkeit da, den größern Umfang derselben so zur Anschauung zu bringen, daß das natürliche Verhältniß der einzelnen Stimme gestört wird, so ist dies gleichfalls ein epideictisches Verfahren, und in der Tendenz den ganzen Umfang und die Gewandtheit der Stimme in dem alleräußersten Ende zu zeigen, unkünstlerisch in derselben Weise, wie das Seiltänzerische in der Mimik. Tragen wir dies auf die Instrumente über, so gewinnt es noch einen andern Character. Bei der menschlichen Stimme geht dies nur auf ein quantitives Verhältniß, da es allerdings zwar in der Stimme auch eigenthümliche Mitteltiefen giebt, aber diese sind dann in ihrem eigenthümlichen Character unveränderlich. Betrachten wir dagegen die Instrumente, so haben diese allerdings ihre qualitative Differenz des Tons, abhängig von der Art, wie die Schwingungen der Luft hervorgebracht werden. Jedes Instrument soll sich nun in diesem seinen eigenthümlichen Character halten; wird es aber auf solche Weise gebraucht, daß es, statt sich in seiner Eigenthümlichkeit zu halten, ein anderes darstellt, so ist dies eine Ausartung, und hat wieder einen solchen epideictischen Character. Tieck hat dies einmal auf eine sehr anschauliche Weise dargestellt, indem er eine Violine redend einführt, die ihren Handhaber des Pizzicato kneifender Satan

nennt, weil das Pizzicato der Violine nicht eigenthümlich iſt, ſondern der Bogen. Jenes iſt nämlich der Harfe und Guitarre verwandt, und mag ſo im Kleinen und Einzelnen wohl gehen, wenn es nicht lohnt, deshalb ein beſonderes Inſtrument anzubringen, und doch die Compoſition es fordert; ſonſt geht es immer über die Natur des Inſtruments hinaus. Nimmt man noch dazu, daß ein Inſtrument über ſein natürliches Stimmregiſter hinausgetrieben wird, ſo z. B., wenn man auf einem Chello eine ſolche Applicatur ſpielt, daß dadurch die Violine nachgeahmt wird, aus dem tiefen Tenor in den Discant gehend, ſo iſt dies als gegen die Natur des Inſtruments eine Ausartung. Ganz beſonders findet dies freilich ſtatt in denjenigen Gattungen der Muſik, wo ein einzelnes Inſtrument dominirend iſt; da iſt freilich die Tendenz, daß das Inſtrument in ſeiner Wirkung zur möglichſt befriedigenden Darſtellung komme, und man könnte es ſo ſelbſt allein ſpielen, allein da die Inſtrumentalmuſik Vollſtändigkeit will, ſo iſt auch ein ſolches Stükk nur um ſo vollkommener, je vollſtändiger die Begleitung iſt. Es läßt ſich ſelbſt die ganze Vollſtändigkeit der Inſtrumente in einer Symphonie denken, wo aber doch das eine Inſtrument hervortritt, während die andern verſtummen, oder doch ſehr zurükktreten; wird hier das dominirende Inſtrument ſeiner Natur nach behandelt, ſo kann es ſeinen ganzen Character entwikkeln, wie der Virtuos ſeine ganze Fertigkeit; aber wenn zu gleicher Zeit das Inſtrument über ſeine Natur hinausgetrieben wird, und zur Nachahmung eines andern Inſtruments, oder über ſeinen natürlichen Umfang hinaus gebraucht wird, dann entſteht jene epideiktiſche Ausartung. Offenbar iſt der Opern- oder Kammerſtil in der Muſik dieſer Ausartung am meiſten ausgeſezt, der gebundene oder Kirchenſtil dagegen weit weniger; ſchon darum, weil im Kirchenſtil die eigentliche Inſtrumentalmuſik nie das dominirende iſt, ſondern ſie kann nur in einzelnen Compoſitionen an einzelnen Stellen heraustreten. In jedem Oratorium iſt die

Einleitung eine reine Instrumentalmusik, und ebenso in einer Messe kommen viele Stellen vor, wo nicht die Stimme des fungirenden Priesters gehört wird, aber da begleiten Instrumente die symbolische Handlung; da jedoch hier die Instrumente für sich schon untergeordnet sind, so findet sich wenig Ausartung dieser Art. Wenn man freilich in den katholischen Hauptstädten Deutschlands die neumodische Messe hört, so könnte einem selbst die Liebe zum Tanz ankommen, und dies liegt allerdings darin, daß der Stil dieser Messe nicht rein gehalten ist. Im Opernstil dagegen ist die Gefahr groß. Das Verhältniß zwischen Virtuosen und Componisten ist ein so nothwendiges, daß der eine des andern nicht entbehren kann, und wenn auch jener nur Organ ist, so entsteht doch daraus leicht, daß der Componist dem Virtuosen etwas zu Gefallen thun muß, weil bei dem Vortrage der Musik viel auf den guten Willen desselben ankömmt; sind diese Verhältnisse unmittelbar und voller Rükksicht hervortretend, so verleitet dies den Componisten zu dergleichen epideictischen Ausartungen. Sonst kann es auch Stellen geben, wo der Componist dem Virtuosen eine solche Freiheit gestattet, dieselben beliebig als Sänger durch eine Cadenze auszufüllen, oder als Instrumentist durch irgend eine Passage, worin er sich zeigen kann. Allein dies darf nur vorübergehend sein, sonst liegt hier die Ausartung in dem Virtuosen; hat sie aber der Componist selbst veranlaßt, so hat er gegen den guten Geschmakk gefehlt, aus Schmeichelei gegen den Virtuosen. — Dies ist Ausartung auf der einen Seite, auf der andern Seite aber ist nicht zu läugnen, daß im streng gebundenen Stil eine Gefahr vorhanden ist, der selbst die besten Künstler zuweilen unterlegen sind, nämlich die Ausartung in das Trokkene hinein, um darin alle harmonischen Künsteleien geltend zu machen, über das hinaus, was dem Ohre gefällt, Spielereien des Contrapunkts und der Harmonie, denen der gebundene Stil so sehr ausgesezt ist; wo das hierbei zu Grunde liegende Mathematische es ist, was das Verführerische

in ſich trägt, wie es auf der andern Seite das mechaniſche Element iſt, was zu der Ausartung hinführt.

Wenn wir bei dem Verhältniß des productiven Künſtlers zu dem Virtuoſen zurükkgehen auf das im allgemeinen Theile bemerkte, nämlich daß die Productivität in einer Kunſt und der Geſchmakk daran daſſelbe ſei, nur das eine in der Form der Spontaneität, das andere in der Form der Receptivität, wobei freilich zugleich eine große Verſchiedenheit des Grades ſtattfindet, ſo iſt die Totalität, in welcher die Receptivität ſich findet, das Publikum; von hier aus ſteigt die Empfänglichkeit zu ihrer Höhe auf, und was außer dem Sinn für die Kunſt den Virtuoſen macht, dies iſt die ſpecielle Uebung, die in ihm auf phyſiſchen Bedingungen ruht. Man kann ſich denken, daß einer ein vollkommener Virtuos ſein kann auf irgend einem muſikaliſchen Inſtrumente ohne irgend einige Productivität. Gehen wir nun zurükk auf unſere Eintheilung der Inſtrumentalmuſik in die ſymphoniſche, wo die Gleichheit der Inſtrumente ſtattfindet, und in die Concertmuſik, wo ein einzelnes Inſtrument dominirt, ſo ſcheint zu den Productionen der leztern eine genaue Kenntniß von der Handhabung des muſikaliſchen Inſtruments zu gehören, ſo als ob der Tonſezer zugleich der Virtuos ſein müſſe, und in gewiſſem Sinne iſt dies auch richtig. Allein es iſt auch eine allgemeine Erfahrung, wenn der Virtuos der Componiſt war, daß dann die Kunſt leicht in diejenige Ausartung übergeht, alles das auf einem Inſtrumente darſtellen zu wollen, was über die Eigenthümlichkeit deſſelben hinausgeht; wogegen wieder der Tonſezer, der nicht Virtuos iſt, auch ſelten die Eigenthümlichkeit eines Inſtruments ganz erſchöpfen kann, indem er nicht die Anſchauung der Grenzen deſſelben hat. Es iſt aber hier der Erfahrung gemäß ein bedeutender Unterſchied zwiſchen der menſchlichen Stimme und der Inſtrumentalmuſik; denn man findet weit mehr Sänger, die gar nicht Componiſten ſind, als man Virtuoſen auf einem Inſtrumente findet, die es ſich nicht zum Geſchäfte machten, auf dieſem

Instrumente zu componiren. Nun ist die menschliche Stimme doch das ursprüngliche Organ, und man möchte es daher für das Leichteste halten, von hier aus den Uebergang zu machen. Allein betrachten wir die ungeheure Verschiedenheit der Instrumente, so ist es unmöglich, daß man davon eine genaue Kenntniß habe ohne die eigene Ausübung. Es muß daher die Sache so angesehen werden: das Natürlichste ist eigentlich, daß die Receptivität sich bloß in der Darstellung des Kunstwerks zeigt, aber die große Mannigfaltigkeit und Schwierigkeit der Instrumente führt dahin, daß der Ausübende zugleich in den Componisten übergehen muß, wie sich dies in einzelnen Passagen zeigt, die der Componist dem Ausführenden überläßt. Dem bloßen Componisten tritt die Differenz zwischen symphonischer und Concertmusik nicht völlig heraus, wenn er nicht zugleich Virtuose ist, und der Ausübende als Componist artet leicht aus, wenn er sich von der Kunst hinweg zu sehr der Ausübung zuwendet.

Sehen wir nun auf die Stufenfolge von dem Künstler bis zu dem musikalischen Publikum, und betrachten wir dies in seinem ganzen Umfange, und damit zugleich den eigentlichen Werth der Musik in der Totalität des menschlichen Daseins, fragend, was die musikalischen Productionen für das ganze Leben sind, so findet sich auch hier eine merkwürdige Abstufung. Bei der eigentlichen Masse oder dem Volke ist keine musikalische Wirksamkeit getrennt von der mimischen Darstellung; auch die eigentliche Instrumentalmusik hat hier deswegen kein Interesse, außer in sofern sie den Tanz begleitet. Ein anderes ist es mit dem Gesange. Aber die Musik für sich zu begreifen und rein zu genießen erfordert schon eine höhere Bildungsstufe, d. h. wir finden eine Verwandtschaft der Kunst in ihrem unabhängigen Heraustreten mit gewissen Zuständen und Verhältnissen der Bildung. Offenbar, wenn wir die Musik in Verbindung mit dem Tanze betrachten, so ist hier ein in jedem Augenblick mögliches Uebergehen aus der musikalischen Auffassung in die orchestische Pro-

ductivität; und darin ſehen wir den unmittelbaren Zuſammenhang des Rhythmiſchen in der Muſik mit den unmittelbaren Bewegungen; wo die Muſik völlig unabhängig und für ſich auftritt, da iſt ein längeres und ruhiges Beharren in der bloßen Auffaſſung möglich, und dieſes ſezt eine Richtung auf die Reflexion voraus, als auf die Geſammtheit deſſen, was im Einzelleben als Erregung des Selbſtbewußtſeins vorkommt. Die Erregungen nun, wie ſie die Muſik giebt, in ihrer eigenthümlichen Folge dem Bewußtſein darzuſtellen, dies iſt der urſprüngliche Eindruk der Muſik, der alſo ohne eine Reflexion oder ein in ſich ſelbſt Zurükkgehen nicht möglich iſt aufzufaſſen. Betrachten wir den Uebergang von dem bloß auffaſſenden Publikum zur Theilnahme an der muſikaliſchen Thätigkeit ſelbſt, ſo finden wir dies ſehr häufig in einer großen Mittelmäßigkeit, und doch dabei in Beziehung auf einen großen Theil des muſikaliſchen Publikums einen ungeſchwächten Eindruk. Hier zeigt ſich eine Differenz zwiſchen dem urſprünglichen Eindruk in ſeiner geiſtigen Beziehung und demjenigen, der ſchon durch größere Uebung des Sinnes für die muſikaliſche Auffaſſung vermittelt ſein muß. So giebt es in der Ausübung der Muſik eine Steigerung von Vollkommenheiten, welche für das größere Publikum verloren geht, während es eine große Empfänglichkeit hat für die urſprünglichen Eindrükke; aber es würde verkehrt ſein, deshalb zu behaupten, daß dabei ein falſcher Geſchmakk oder ein Mangel an Sinn für die Kunſt zu Grunde läge, ſondern es iſt nur dies, daß der Sinn für die Kunſt ſich nur allmälig in verſchiedenen Graden entwikkelt. Sagt man, es giebt Völker, die weit muſikaliſcher ſind als andere, ſo kann dies einen zwiefachen Sinn haben, entweder es ſei in einem Volke nicht diejenige Richtung auf Reflexion vorhanden, welche nothwendig iſt, damit die Muſik eine Wirkung für ſich ausübe, oder das ſpecifiſche Organ für das Auffaſſen der Muſik, d. i. das Ohr, iſt nicht auf eine ſo feine Weiſe ausgebildet, und nicht ſo bildungsfähig in dem einen

Volk wie in dem andern. Wenn wir uns nun vergegenwärtigen, wie oben bemerkt, daß die ursprünglichen Anfänge der musikalischen Production mehr ein inneres Hören sind, als ein Hervorbringen des ursprünglichen Organs der menschlichen Stimme, so werden wir allerdings sagen, daß dies das Maaß der Bildung des Ohres ist, wie weit sich ein Volk in der Musik entwikkeln kann; während jenes erste Princip, die Verschiedenheit der Entwikkelung der Reflexion, dieses Maaß nicht in sich trägt. Ist daher von einem verschiedenen Grade der musikalischen Bildung bei den verschiedenen Völkern die Rede, so ist nur dieses physiologische darunter zu denken, wobei aber freilich auch ein besonderer Grad der Productivität dazu gehört; allein es ist dann dieses Maaß nicht, wie viel Componisten und Virtuosen es dabei gibt, sondern wie weit die musikalische Production in den Massen verbreitet ist, wenn auch in geringerem Grade.

Dies führt uns auf das Letzte in dem Gebiete unserer Untersuchungen über die Musik, nämlich den Rükgang der Kunst in das Leben selbst zu betrachten, worin zugleich der ethische Werth und die allgemeine Bedeutung derselben enthalten ist. In demselben Maaße, als man die Musik an das Volk bringt, in demselben Maaße wird auch eine gewisse Richtung auf die Reflexion, also auch eine gewisse Steigerung zur Besinnung in dem Volke vorausgesezt werden müssen, aber eben so offenbar wird das Eindringen der Musik in das Leben selbst diese Richtung auf Besinnung vermehren. Auf der andern Seite, wenn in einem Volke diese Bildung des Ohres als innern Sinnes für die Musik bis auf einem gewissen Grad verbreitet, also eine Productivität in den Einzelnen da ist, ohne sie auch nicht gerade hervortritt für alle, sondern als ein einzelnes Lebensmoment da seiend und wieder verschwindend, so läßt sich dies nicht denken, ohne jenes vorauszusezen, welches daher die allgemeine Basis bleibt. Es ist immer ein Moment der Zurükziehung in sich, und also ein Vollpunkt in Beziehung auf eine gebundene Thä-

tigkeit, aber zu gleicher Zeit ein Eintreten, — wie jedes Kunstmoment dadurch gebildet wird, — der Bestimmung in einen Zustand innerer Bewegtheit. In diesem Zusammentreffen beider Momente liegt jedoch allerdings auch eine Richtung darauf, daß auch in der Masse die innere Bewegtheit zusammentreffe mit der Reflexion, und eine Richtung nach außen hervortrete, die künstlerischen Art ist. Ein Hervortreten dagegen ohne daß eine innere Bestimmung dazwischen tritt, ist das Pathematische; je mehr nun die Musik in das Volksleben eingeht, desto mehr muß sie auch dazu geeignet sein, die Leidenschaftlichkeit zu mäßigen; indem die Productivität derselben die innere Bewegtheit voraussetzt, derselben aber eine künstlerische Richtung giebt. — Vergleichen wir jedoch dies, was hier als reine Theorie aufgestellt ist, mit der Erfahrung, so will es damit nicht ganz übereinstimmen, vielmehr zeigt diese eine merkwürdige Duplicität; auf der einen Seite hervorragende musikalische Anlagen bei einem großen Theile der Slavischen Völker, die freilich wieder nicht so leidenschaftlich sind, als die romanischen Völker, im Ganzen aber auch in einer größern Rohheit sich befinden; auf der andern Seite ausgezeichnete musikalische Anlagen bei den romanischen Völkern, verbunden mit der größten Leidenschaftlichkeit. So erscheint die Reinheit dessen, was sich als die natürliche psychische Wirkung dieser Kunst darstellen müßte, in beiden auf eigenthümliche Weise getrübt; bei den einen bleibt ungeachtet dieser Anlage die Rohheit, da doch eine solche Richtung auf Reflexion, wie sie vorauszusetzen ist, die Rohheit bezwingen müßte, bei den andern bleibt die Leidenschaftlichkeit, wiewohl das Eintreten eines künstlerischen Momentes die Leidenschaftlichkeit aufhebt. Sehen wir auf das erste, so kann es freilich in ganz andern Verhältnissen liegen, daß diese Rohheit bleibt; denn da diese Völker größtentheils sich in einem Zustande der Unfreiheit befinden, so liegt hierin Grund genug, diese Wirkung der Musik auf die Rohheit zurückzuhalten. In dem zweiten Falle sieht man, daß eine große Differenz sein kann

zwiſchen dem Speciellen, was zur Muſik gehört, nämlich der Bildſamkeit des Ohres und dem allgemeinen Element, nämlich der Richtung auf die Beſtimmung, ſo daß das eine in einem hohen Grade vorhanden ſein kann, während das andere fehlt.

Sehen wir auf den Werth, den die Alten auf die Muſik legten, ſo läßt ſich dies nicht mit unſern jetzigen Unterſuchungen gleichſtellen, denn wenn ſie von Muſik und Gymnaſtik reden als Bildung des freien Mannes, ſo verſtehen ſie unter dem Ausdruck Muſik etwas viel größeres als wir, nämlich alle Künſte, die unmittelbar mit den innern Bewegungen des Selbſtbewußtſeins zuſammenhängen, nämlich die redenden und muſikaliſchen Künſte in ihrer natürlichen Verbindung mit einander. Dieſe natürliche Verbindung müſſen wir auch immer feſthalten, wenn das Ganze überſehen werden ſoll, und ebenſo, wenn die Frage iſt nach der Wirkung der Muſik auf das Volk im Ganzen, ſo dürfen wir ſie nur im Zuſammenhange betrachten mit dem Geſange; denn die Muſik als Theil des Volkslebens iſt ja nur im Verein mit dem Volksgeſange. Hier findet ſich jedoch wieder eine große Differenz. Die muſikaliſche Anlage in den Slaviſchen Völkern hat weit mehr die Richtung auf Virtuoſität in der Inſtrumentalmuſik, und der volksthümliche Geſang fehlt ihnen zwar auch nicht, aber er iſt lange nicht ſo verbreitet, als bei den romaniſchen Völkern. Bei uns fängt Muſik und Geſang erſt an, ein allgemeines Bildungselement zu werden. Stellen wir daher die germaniſchen Völker in die Mitte zwiſchen beiden, ſo iſt da der erſte allgemeine Anſtoß für die Muſik gegeben durch die Verbreitung des Kirchengeſanges; und da iſt größtentheils noch eine ungeheure Unvollkommenheit in der Bildung des Volkes, ſo daß die Stimme nirgends in dem Volke durch das Ohr gehörig geleitet wird, ſondern ſie bedarf der Vormundſchaft eines Vorſängers oder der Orgel, und ſo lange dies Mittel nothwendig iſt, um den Geſang in Ordnung zu halten, iſt auch dadurch ein ſehr niederer Grad der muſikaliſchen Bildung ausgeſprochen.

Dennoch iſt die Wirkung des Geſanges vom Anfange an eine ſehr bedeutende geweſen, und die Ausländer, beſonders die römiſchen Emiſſaire, die in der erſten Zeit der Reformation das deutſche Leben beobachteten, haben es ſehr gut erkannt, daß der Kirchengeſang erſtaunlich viel beitrage zur Verbreitung der Reformation. Dies war aber auch zugleich eine bedeutende Anregung der Reflexion, und ſo finden wir hier beides zuſammenwirkend. Wenn wir nun, von ſolchem gemeinſchaftlichen Punkt ausgehend, ſagen müſſen, daß verhältnißmäßig die Muſik nicht ſo ſehr in das Volk eingedrungen ſei, ſo muß dies ſeinen Grund haben in einem Mangel in dem andern Element, nämlich dem phyſiologiſchen Organ. So wie aber jezt anfängt Geſang als allgemeines Bildungselement eingeführt zu werden, ſo muß dies auch einen bedeutenden Einfluß auf die Bildung des Organs ſelbſt üben, und ſich ſo ein Gleichgewicht allmälig feſtſtellen, ſo daß jene Einſeitigkeit der Wirkung der Muſik in den ſlaviſchen und romaniſchen Völkern bei uns nicht vorhanden ſein wird, und wir zwar langſamer, aber mit weniger Einſeitigkeit in dieſer Beziehung fortſchreiten werden.

Zweite Abtheilung.

Die bildenden Künſte.

Nach dem in der allgemeinen Erörterung Geſagten fanden wir als das den bildenden Künſten gemeinſame Princip die Richtung auf die freie Productivität in der ſinnlichen Anſchauung, dem Bilde, und ſo der Geſtaltung, und es ward dies ſchon näher beſtimmt für die Sculptur, Malerei und Architectur. Es iſt daher nöthig, hier auf das oben Geſagte zurükzugehen, ſo daß wir das Gemeinſchaftliche darin zuſammenfaſſen, und eine beſtimmte Ordnung für dieſe Ausführung gewinnen können. Wir

haben gesehen, daß bei allem Auffassen eines äußern Gegenstandes immer eine innere Richtung angenommen werden muß, in der menschlichen Seele, als dem geistigen Subject, welches die Normen dieser Gestaltung in sich trägt, weil als ein bloßes Auffassen von Außen her sich dies gar nicht mit Wahrheit vorstellen läßt. Wenn wir auf die ersten Zustände der Wahrnehmung zurückgehen, so ist alles Heraustreten aus der chaotischen Befangenheit des Wahrnehmens in eine bestimmte Auffassung in ihrer Umgrenzung der Gestaltung und Sonderung nicht ohne eine Selbstthätigkeit, wie man dies auch so bezeichnet hat, daß alle Gestaltung der Dinge in der Seele präexistire. Diese Richtung ist eine Veranlassung des äußern Sinnesvermögens, und erscheint also überwiegend unter der Form der Receptivität, und die Selbstthätigkeit erscheint so als bloßes Aufnehmen. Indem der Geist aber überall seinem Wesen nach selbstthätig ist, so will auch diese Function sich dieser Selbstthätigkeit bewußt werden, und dies geschieht nun in freier Productivität der Gestaltung unter der Form des Einzelnen als Bild. Dies ist die eine Seite von dem, was specifisch die bildenden Künste ausmacht. Sehen wir so von dem Allgemeinen zugleich auf die einzelnen Künste der Art, nämlich die Sculptur, Malerei, Architectur und die schöne Gartenkunst, so stellt sich dies im Wesentlichen so, daß die Sculptur es überwiegend nur mit der menschlichen Gestalt zu thun hat, während die Malerei dagegen ein viel weiteres Gebiet hat, und ihr Gegenstand sind nicht die Gestalten an sich, sondern in ihrem Verhältniß zum Lichte, so daß hier ein anderes Princip eintritt. Von der Architectur dagegen haben wir hier bemerkt, daß es lange Gegenstand des Streites war, ob sie einfach unter die schönen Künste zu rechnen sei, oder nicht. Das eine Extrem ist eine gänzliche Anerkennung dessen, was der Architectur angehört als einer Kunst; das andere Extrem dagegen ist dieses, daß Kunst an der Architectur nur die Verzierung sei, die mithin in die schöne Kunst gehöre, das Aufführen der Räume

an sich aber sei Bedürfnißsache, gebunden an Gewerbthätigkeit. — Was die schöne Gartenkunst betrifft, so steht sie in ähnlichem Verhältniß zur Malerei, wie die Architectur, indem sie nicht blos das Bild hervorbringt, sondern den Gegenstand selbst; sie hat es aber nur mit einem Theil der Malerei zu thun, nämlich der Landschaftsmalerei. Sie hat es aber auch zugleich mit den Lichtverhältnissen zu thun, denn man muß auch auf die verschiedene Färbung der Gewächse Rükksicht nehmen. Die Gestaltung und Lichtverhältnisse sind also da, wie in der Malerei, aber nicht als Bild, sondern als Masse. Fassen wir dieses zusammen, so finden wir in der Sculptur, Malerei und schönen Gartenkunst die Gestaltungen überwiegend organisch. Freilich, wenn wir eine Gartenanlage nach dem Grundriß betrachten, so ist hier die architectonische Ansicht der Gartenkunst, ist sie dagegen vertical, so ist dies die landschaftliche Ansicht; und in jener Beziehung theilt sie sich in die geradlinige, also der Architectur analoge, und in solche, die das Geradlinige meidet. Da aber jene Kunst, als dem Landschaftlichen analog, nicht architectonisch anzuschauen ist, so gehen wir von der andern Betrachtung aus, wo also die Richtung auf die Production organischer Gestaltung stattfindet. In wiefern sich dies bei der Gartenkunst zeigt, wird sich später ergeben. Bei der Architectur dagen haben wir es mit anorganischen Gestaltungen zu thun. Das Princip hat aber ebenfalls seinen verwandten Typus in der Natur, die gewisse anorganische Gestalten mit großer Regelmäßigkeit hervorbringt, wie die Crystallisation und die Zerklüftungen in den Gebirgsmassen. Eine Crystallisation ist auf dieselbe Weise zu betrachten wie ein Gebäude, und umgekehrt; und es ist aufzufassen als das, was in der menschlichen Seele prädeterminirte Form ist, die hier als freie Production hervortritt. Nun haben wir noch eine andere Theilung als reine Richtung auf die Gestalt, und die hinzukommende Richtung auf die Lichtverhältnisse. Hier ist die Frage, wie es sich mit der leztern verhalte, und wir haben sie deshalb

auf dieſe Weiſe zu betrachten. Das Licht iſt das allgemeine Medium für Wahrnehmungen der Geſtaltung durch das Auge, ohne dieſes würden wir nur an den Taſtſinn gewieſen ſein, und nur das, was im Umfange unſerer Berührung liegt, auffaſſen können. Aber das Licht iſt nicht nur dies, ſondern ein allgemeines cosmiſches Princip der Vermittelung des Zuſammenhanges der zuſammengehörigen Weltkörper, und wie wir auf der einen Seite allerdings überwiegend das Licht anſehen als bedingt nicht durch die Sonne und die andern Geſtirne, ſondern durch die Wirkung derſelben auf unſere Atmoſphäre, ſo iſt es doch eben ſo ausgemacht, daß es auch eine Lichtausſtrömung aus der Erde ſelbſt giebt. Wie nun alle Farbe aus dem Lichte abzuleiten iſt als eine Modification deſſelben, ſo ſehen wir ſelbſt im Innern der Erde an allen Metallen und Geſteinen die Wirkſamkeit des Lichtes; aber ebenſo finden wir dieſelbe auch im menſchlichen Körper, und beſonders iſt das Auge ein vollkommen durch das Licht durchgebildetes Organ, indem ſich alle Lichtverhältniſſe und Farben in demſelben geſtalten; daher die alte Theorie, daß das Licht ebenſo aus dem Auge ausſtrahlt, wie hinein, darin liegt die Gegenſeitigkeit zwiſchen der lebendigen Organiſation und dem Weltkörper, wie zwiſchen den Weltkörpern ſelbſt. Bei dem Wahrnehmen ſind wir allerdings in Beziehung auf das Licht receptiv, aber die Lichtverhältniſſe haben unleugbar im Kreiſe unſerer Wahrnehmungen ebenſo eine Beziehung auf die innern Lebensbewegungen, wie die muſikaliſchen Elemente. Es iſt eine allgemeine Erfahrung, obgleich bei den verſchiedenen Individuen auch verſchieden hervortretend, daß eine anhaltende Verdunkelung des Sonnenlichtes in dem freien Verkehr mit der Natur eine Einwirkung auf die Stimmung des Menſchen hat, alſo den Ton und das Tempo der innern Lebensbewegungen abändert; und ebenſo umgekehrt, wenn die freie Wirkung des Lichtes zurückkehrt, hebt ſich die Stimmung des menſchlichen Lebens wieder. Hier ſehen wir alſo ſchon Uebergang aus dem allgemeinen Princip,

welches wir zu Grunde gelegt haben, dahin, wie eine freie Production in Beziehung auf die Lichtverhältniſſe aus demſelben Grunde ſtattfindet, wie in dem Gebiete der Töne, nur daß allerdings hier das Gebundenſein an ein anderes noch weit beſtimmter und unumſchränkter iſt, als dort. Das muſikaliſche Element fanden wir urſprünglich gebunden an das Mimiſche und Poetiſche, aber nachher ſich frei ablöſend als Inſtrumentalmuſik; aber die freie Production in den Lichtverhältniſſen läßt ſich nicht löſen von der Production in der Geſtaltung, ſondern haftet immer an der Geſtalt. Es giebt zwar hier eine Analogie mit der Inſtrumentalmuſik, was aber noch nicht eine eigentliche Kunſt iſt, nämlich eine Production von Geſtaltungen durch das bloße Licht, wie dies in der ſchönen Feuerwerkskunſt ſtattfindet. Aber dieſes Ueberſchreiten des gebundenen Zuſtandes der Thätigkeit wird ſich nie ſo geltend machen, wie das Freiwerden in der Muſik, wenngleich wir eine große Vervollkommnung dieſes Gegenſtandes und ein Eintreten deſſelben in das Gebiet der ſchönen Kunſt zugeben müſſen. Die Malerei und ſchöne Gartenkunſt nun ſind zuſammengeſezt aus jenen beiden Motiven, die Richtung auf freie Productivität in den Lichtverhältniſſen immer in der Beziehung, eine innere Stimmung anzuregen durch Vermittelung mit der Analogie der Lichtverhältniſſe, welche eine gehobene Stimmung hervorbringen. Dies iſt das eigentlich hinzukommende und begleitende Element. Denn allerdings giebt es auch eine Landſchaftsmalerei, die nur Zeichnung iſt, und ebenſo verhalten ſich auch alle Skizzen in der Malerei; aber das Element der Beleuchtung und Färbung iſt dabei noch etwas unvollkommenes, oder ganz vernachläſſigt. Ebenſo finden wir eine gewiſſe Abſtraction, wenn zwar die Lichtverhältniſſe dargeſtellt werden, aber nur unter der Form von Licht und Schatten, ohne die verſchiedenen Brechungsverhältniſſe des Lichtes oder die Färbung zu berükſichtigen. Die Sculptur und Architectur haben es immer mit der Hervorbringung von Geſtalten allein zu thun, die erſtere ins Typus, den

organischen, die andere im Typus der anorganischen Gestaltung. Indem nun so diese Künste ein Ganzes bilden, aber nach einem doppelten Theilungsprincip, so ist auch dadurch eine verschiedene Ordnung sie zu behandeln möglich. Am besten scheint es jedoch von demjenigen anzufangen, was, wie bemerkt, als schöne Kunst eine gewisse Zweideutigkeit an sich trägt, nämlich der Architectur, denn in jener Zweideutigkeit liegt eben, daß sie ein Grenzglied ist. Von da ist nun ein doppelter Weg möglich, einmal das ihr in Beziehung auf die Production Verwandte, nämlich die Sculptur folgen zu lassen, die auch rein auf die Gestaltung geht; aber das andere Element, was freilich nur einer sehr flüchtigen Behandlung bedürfen wird, nämlich die Gartenkunst hat auch eine andere Verwandtschaft mit ihr. Es erscheint jedoch auch die schöne Gartenkunst in einem bestimmten Verhältniß zur Agricultur, also hat sie doch auch eine gewisse Zusammengehörigkeit mit der gebundenen Thätigkeit, was bei der Sculptur und Malerei gar nicht ist, also ist sie auch ein Grenzglied, und erscheint oft als Verzierung an der Agricultur selbst. Alsann aber haben wir schon den Anfang gemacht mit einer Betrachtung, wo das andere Element der Production in den Lichtverhältnissen zugleich zu berükksichtigen war, und so wird wohl das Natürlichste sein, daß wir die Malerei folgen lassen und mit der Sculptur schließen, die sich dann wieder an das erste Glied anschließt, wo wir mit Gestaltungen allein zu thun haben.

1) Die Architectur.

Wir müssen hier sogleich mit der Frage beginnen, ob wir die Architectur ganz oder nur einiges, was mit diesem Namen befaßt wird, als schöne Kunst ansehen können; denn die beiden Extreme dieser Stellung sind schon bemerklich gemacht. Ebenso muß aus dem Gesagten deutlich sein, daß es meiner Meinung nach nicht als richtig erscheint, in der Architectur nur die Verzierung als

ſchöne Kunſt anzuſehen. Wäre nur dies, ſo würden wir dabei auf zwei verſchiedene Elemente ſtoßen, die gar nicht als zuſammenhängend zu betrachten wären. Es giebt Verzierungen in der Architectur, die unmittelbar ſolchen Flächen anhaften, die nothwendig zu dem Gebäude ſelbſt gehören, dieſe ſind, was die Stuccaturarbeit für die Möbeln iſt, ſie gehören einer untergeordneten Gattung der Sculptur an, dem Relief, das zu der Malerei überleitet. Betrachten wir aber auf der andern Seite die Säulen, ſo erſcheinen ſie überall als Gegenſtand der ſchönen Kunſt, und es hat mit ihnen jene Bewandtniß gar nicht; und ſo wäre hier eine Zweiheit ohne allen Zuſammenhang. Dieſes ſonderbare Anſehen haben alle ſolche Theorien der Architectur, daß nur die Säulenordnung in die ſchönen Künſte aufgenommen wird, da doch gerade dieſe Diſtanzen am meiſten auf zufälligen Verhältniſſen beruhen. Auf der andern Seite iſt es anerkannt, daß die Säule noch etwas mehr ſein ſoll, als bloße Verſchönerung, denn ſie ſoll zugleich etwas tragen und ſtützen, iſt alſo in Beziehung auf ihren Zwekk weſentlich ein Theil des Gebäudes, und ſo würde dann, was hiervon unabhängig wäre, in die ſchöne Kunſt gehören. Dadurch würde hier die ganze Theorie zerfahren, und die Architectur als ſchöne Kunſt würde völlig verſchwinden. Aber wenn wir auf die Art ſehen, wie ſie als freie Production und als Ausdrukk der Eigenthümlichkeit des großen gemeinſamen Lebens erſcheint, in welchem jedes Volk ſeinen eigenen Typus hat, und nun hier in einem hohen Grade die Werke der Architectur Gegenſtände deſſelben Wohlgefallens ſind, wie alle andern Werke der Kunſt, wie ſich dies aber ohne eine ſpecifiſche Begeiſtung für dieſe Kunſt nicht denken läßt, ſo werden wir dann auch die Architectur in einem viel größern Umfange als ſchöne Kunſt betrachten müſſen. Fragen wir aber, was iſt Gegenſtand der Architectur als ſchöner Kunſt, ſo wird dies ſchwierig ſein. Sagen wir Gebäude, ſo iſt dies zweideutig. Denn fangen wir bei dem äußerſten Ende an, ſo iſt das Zelt

dem Wesentlichen nach auch ein Gebäude, und doch keine Architectur dann; andererseits ist auch die Höhle, welche sich der Eskimo in die Erde gräbt, auch ein Gebäude nur in umgekehrter Richtung, aber werden wir deshalb sagen, daß der Impuls, dieselbe hervorzubringen, eine Begeisterung für schöne Kunst sei? Ebenso ist etwa eine Vorrathskammer, sei es Keller oder Scheune, auch aus einer Kunstthätigkeit hervorgegangen, oder nicht vielmehr aus einem bloßen Bedürfniß? Hier sind wir also in Verlegenheit um eine Begrenzung, und wir müssen auf eine möglichst klare Weise dies sondern, was zur schönen Kunst an sich gehört, und was Kunst an einem andern, mithin nur auf entferntere Weise damit zusammenhängt. —

Behandeln wir nun die vorliegende Frage über den Umfang und die Grenzen der Architectur von den beiden Endpunkten aus, die wir aufgestellt, so ist dieser Theil, materiell angesehen, eine Sache des Bedürfnisses. Sie fängt an auf die überall gemeinschaftliche Weise, daß jeder die Lebensbedürfnisse producirt und verzehrt, und erst da, wo die festen Size der Agricultur anfangen, geht auch die Vertheilung der Arbeiten an, und es wird das Geschäft einer besonderen Klasse der Gewerbe. Wenn wir davon ausgehen, so kommen wir auf etwas anderes, als daß etwas an diesem Kunst sein könne; was wir jedoch in unserer Betrachtung überall ausgeschlossen haben. Ob davon etwas der Sculptur angehöre, ist hier überflüssig zu fragen, vielmehr müssen wir von einem andern Motive ausgehen. Betrachten wir die ältesten Werke der Baukunst, so finden wir, daß sie mit irgend einem Bedürfniß gar nichts zu schaffen haben. Wie sollte irgend ein Bedürfniß bei den ägyptischen Pyramiden seine Geltung finden? Die Grabstätte und die damit zusammenhängenden Gemächer sind in so geringem Verhältniß zur ganzen Masse, daß dies mit weit weniger Aufwand von Kräften hätte vollzogen werden können. Dasselbe gilt von allen großen religiösen Gebäuden. Denken wir an den Tempel zu Jerusalem, an die

großen indiſchen Tempel, ſo finden wir daſſelbe Mißverhältniß zwiſchen dieſen Werken und dem beſtimmten Zwekk. Die Altäre und Bildſäulen unter einen Schuz zu ſtellen, dieſe Forderung ſteht mit den Gebäuden ſelbſt in gar keinem Vergleich. Es muß hier alſo ein anderes Motiv aufgeſucht werden; ob aber dies nach unſerer allgemeinen Erklärung als der Anfang einer Kunſt kann angeſehen werden, iſt eine andere Frage. Wir wollen hier ſogleich eine Analogie aufſuchen mit dem, was wir ſchon aufgeſtellt haben. In den Bewegungen des menſchlichen Körpers fanden wir ein Natürliches und Kunſtloſes als momentanen Ausdrukk der vorangehenden momentanen Bewegung des Innern; aber weil es hier an Willen fehlte, ſo iſt dies noch nicht in dieſem Sinne eine freie Production, wie wir es bei der Kunſt finden, wenn aber der Wille hinzutritt, ſo entſteht die Kunſtübung in Analogie mit dem Natürlichen. So wie wir nun ein ſolch großes Bauwerk betrachten, ſo können wir nicht anders, als daſſelbe aus einem großen Gemeinweſen ableiten; Einzelne als Einzelne konnten hier nichts hervorbringen, ſondern nur in ſofern der Einzelne über viele dominirt, und über eine große Maſſe gebieten konnte. Sehen wir dagegen das Materielle dieſer Thätigkeit an, ſo iſt dies eine Umgeſtaltung des unorganiſchen Stoffes, als des Starren; alles andere geht ſchon über die materielle Frage hinaus. Nnn iſt dieſelbe Thätigkeit überall die Baſis des menſchlichen Lebens, wo es eine beſtimmte Geſtalt gewinnt. Allerdings in dem nomadiſchen Zuſtande, wo der Menſch nur das Organiſche verbraucht, wie es ſich darbietet, iſt dieſe Thätigkeit ein Minimum, ja ſie kann ſelbſt Null ſein, indem der Menſch ſich zu dem Starren und Unorganiſchen rein paſſiv verhält. Sobald aber die Agricultur eintritt als beſtimmte Ordnung in einem Gemeinleben, ſo hat der Menſch es mit dem Starren zu thun, er muß den Erdboden aufreißen und umarbeiten, und daran ſchließt ſich die veränderte Geſtaltung der Wohngebäude, welche nun ſelbſt feſte werden, und die Befriedigung des Eigen-

thums durch Wälle u. ſ. w. Dieſes gehört allerdings in die gebundene Thätigkeit, aber ſie iſt abgewichen von ihrem Zwekk, denn ſo wie ſie Production eines gemeinſamen Lebens iſt, ſo iſt ſie auch der Ausdrukk davon; und dieſe eigenthümliche Weiſe der Zuſammengehörigkeit, den Boden zu bearbeiten, iſt ein weſentliches Element des Geſammtbewußſeins. So wie auch nur kleine Geſellſchaften in ihren Begrenzungen zuſammenſtoßen, die urſprünglich getrennt waren, ſo iſt die Wahrnehmung ihrer Differenz und der verſchiedenen Art der Bearbeitung des Bodens dieſelbe. Hier iſt alſo ein Ausdrukk eines gemeinſamen Lebens, aber nicht blos in der Form einer Reaction, wie bei der mimiſchen Thätigkeit, ſondern als Ausdrukk einer beſtimmten Willensthätigkeit. Dieſes Darſtellen iſt freilich nur acceſſoriſch, nicht Zwekk, tritt aber die Form der Beſinnung hinzu, und wird es in dieſer beſondern Qualität betrachtet, ſo kann ſogleich eine Richtung auf freie Productivität entſtehen, und ſo dieſe formgebende Thätigkeit des Menſchen an dem Starren zu einem Ausdrukk des Geſammtbewußtſeins machen. Und eben dies iſt die eigentliche Wurzel der Architectur als ſchöner Kunſt. So wie wir Werke derſelben betrachten, abgeſehen von dem Geſammtleben, oder in einer andern Beziehung, als auf dieſes, ſo gehen wir aus dem Gebiete der ſchönen Kunſt heraus in das des Gewerbes. Eine vorläufige Betrachtung möge dies erläutern.

Das Geſagte führt auf die Differenz von öffentlichen und Privatgebäuden, und nur die erſtern können unter dieſe Formel gebracht werden, die leztern nicht; dennoch finden wir auch in dieſen immer etwas der Architectur als ſchöner Kunſt angehörigs. Denken wir an die Art zu wohnen der alten klaſſiſchen Völker, ſo lag darin weit weniger Aufforderung, dem Privatgebäude etwas von ſchöner Kunſt zu geben. Die Wohngebäude ſtanden vereinzelter, in der Regel dem Anblikk mehr entzogen, weil ein jedes derſelben ſeine Umgebungen um ſich herum hatte. Vergleichen wir damit die gegenwärtige Art, unſere Städte zu

bewohnen, wo ganze Reihen von Gebäuden beſtändig dem öffentlichen Anblikk preisgegeben ſind, und alle Geſchäftsführung an dieſe Art gebunden iſt, ſo iſt hier eine beſtimmte Aufforderung zur Kunſt. Das Wohngebäude hat etwas, ſeine Façade, wodurch es zugleich ein öffentliches wird, und es iſt vermöge deſſelben ein Theil des Geſammtlebens. Daher iſt in der neueren Zeit ein viel beſtimmteres Beſtreben, dieſe Außenſeite den Geſezen der Kunſt zu unterwerfen. Ja ſehen wir darauf, was dies gegenwärtig für Fortſchritte gemacht hat, z. B. bei den neueren Gebäuden in London, ſo zeigt ſich, wie ſehr hier bei den Façaden die Beziehung des Oeffentlichen vorgewaltet hat. Die Façade vieler Wohngebäude, ja die Façade einer Straße bildet Ein Ganzes vermöge der Symmetrie, wenngleich die einzelnen Häuſer ganz getrennt ſind; und ſo dominiren hier die Geſeze der Architectur als ſchöner Kunſt, und nicht wenig Material in ſeiner räumlichen Geſtaltung, Säulen und dergleichen, iſt aus dieſer Kunſtrükkſicht allein abgeleitet, und wäre ohne dieſe gleich Null für den Gebrauch der Privatgebäude. Hier ſehen wir alſo einen beſtimmten Gegenſaz, der, richtig aufgefaßt, den ganzen Streit endigt und die Frage entſcheidet; das Gebiet der gebundenen Thätigkeit widerſtrebt der Anwendung der Kunſtgeſeze. So wie irgend ein Gebäude rein ein Privatgebäude iſt, ſo wird jener Zwekk nicht aufgefaßt, was dem Geſez der Kunſt angemeſſen ſein könnte. Wenn jemand ein Gebäude zu irgend einem beſondern Zwekk baut und glaubt, daß es nie einen andern Zwekk haben wird, ſo wäre er ein Thor, wenn er dabei auf etwas anderes, als auf dieſen Zwekk und die Bequemlichkeit ſähe. Hier dominirt alſo der Nuzen und die Bequemlichkeit unbedingt, der Geſichtspunkt hingegen, daß ſolche Werke Ausdrukk des Geſammtlebens ſind, poſtulirt die Kunſt. Iſt in einem Volke die Richtung auf freie Productivität vorhanden, durch Geſtaltung des ſtarren Stoffes ſeine Art und Weiſe zu manifeſtiren, ſo iſt dies ein Kunſtprincip. Dies kann ſich nun auch zeigen in ſolchen

Werken, die jeder auf das Gesammtleben beziehen muß, und die keine andere Beziehung leiden. Daher waltet nun auch überall in solchen Werken das Kunstprincip vor, wenngleich in sehr verschiedenen Stufen der Ausbildung der Kunst, und in sehr verschiedenen Formen. Monumente, wie die ägyptischen Pyramiden, muß man als Kunstproducte ansehen, wenngleich die geraden mathematischen Linien darin uns als untergeordnet erscheinen. So alle öffentlichen religiösen und politischen Gebäude. Gehen wir einmal aus von dem Begriff einer Vorrathskammer, und steigen wir da von dem Keller aufwärts, so ist es hier überall gleichgültig, was darin aufbewahrt wird; wollte man aber unsere Musen als dergleichen ansehen, und von einem solchen sagen, daß es eine hübsche Vorrathskammer sei, so würde dies ganz lächerlich sein, wenngleich es eine richtige Subsumtion wäre, aber es ist dies etwas aus dem öffentlichen Leben herausgenommenes. Ein Privatmann kann sehr schöne Sammlungen von Kunstwerken haben, stellt sie im Innern seines Hauses auf, was mit dem öffentlichen Leben nichts zu schaffen hat, und es ist gar nicht nöthig, daß die Räume, wo er sie für sich aufstellt, nach architectonischen Gesezen kunstmäßig angelegt sind, sondern er folgt darin seiner Bequemlichkeit und seinem individuellen Geschmakk; ist aber ein Gebäude zu diesem Zwekk Darstellung des öffentlichen Lebens, so muß es ein Kunstwerk sein vermöge des leztern, denn die Beziehung eines solchen Werkes auf den Ausdrukk eines Gesammtlebens unterwirft es sogleich den Gesezen der Kunst.

Daher ist es eigentlich die specifische Begeistung der Architectur, daß nun diese Thätigkeit des Menschen an dem starren Stoff, welche sonst ursprünglich nur dem Bedürfniß dient, sich in eine freie Thätigkeit verwandelt, die nichts anderes sein soll, als der Ausdrukk des Gesammtlebens. Sind also die architectonischen Werke den Forderungen der Kunst als freier Productivität gemäß, so müssen sie eine Beziehung auf das Gesammtleben haben oder auf eine bestimmte Function desselben. Hätte ein archi-

tectonisches Werk gar keinen solchen Zweck, so würde es entweder einem andern Zweck dienen, oder ein ganz zweckloses, und in dem leztern Falle eine bloße Ueberladung sein.

Wenn wir daher von diesem Gesichtspunkte ausgehen, so können wir nun auch das Gebiet der Architectur als schöner Kunst vollkommen begrenzen, und sie läßt sich von dem uneigentlichen Kunstgebiete und dem, was Bedürfniß und Gewerbe ist, genügend scheiden. Vollkommen gültig bleibt dabei dasjenige, welches in der allgemeinen Betrachtung der Kunst gesagt ist, und sie ist hier zugleich dasjenige Kunstgebiet, welches an den Grenzen liegt von der eigentlichen und uneigentlichen Kunst nach der gebundenen Thätigkeit hin, mit welcher sie dabei wieder in näherem Zusammenhange steht, während sie den bis jezt betrachteten Künsten der Mimik und Musik am entferntesten steht, indem sie sich von ihnen dadurch unterscheidet, daß die Lebensbewegungen dieser Kunst nicht der Receptivität angehören, und als Werk nur Reaction sind, sondern von bestimmten Willensbewegungen ausgeht, und nur durch sie denkbar ist. Daraus folgt schon von selbst, daß es kein architectonisches Kunstwerk geben könne, bei welchem die Beziehung auf einen Zweck schlechthin gleich Null wäre; es könnte sonst nicht Ausdruck des Gesammtlebens sein, weil es keine Beziehung darauf hätte, da dieses nun ist eine Mannigfaltigkeit gemeinsamer Thätigkeit, so muß es auch auf eine solche sich beziehen. Aber je mehr es sich dazu eignet, ein reines Kunstwerk zu sein, um desto mehr darf die Beziehung auf einen bestimmten Zweck ein Minimum sein. So wie sich dies darstellte an den Tempelgebäuden des griechischen Alterthums, bei welchen der Zweck allerdings durch weit weniger hätte erreicht werden können. Aber hierzu kommt noch eine andere Betrachtung. Sollten nämlich die architectonischen Kunstwerke von einem Gesammtleben ausgehen, und eine Darstellung der Thätigkeit des Gesammtlebens sein, so müssen sie auch eine Beziehung haben auf die zu einem solchen Gesammt-

leben vereinigte Masse, d. h. sie sind zugleich Räume für die Bewegung und das Zusammensein einer Menge von menschlichen Gestalten, eine Umgestaltung des starren unorganischen Stoffes für die Bewegung des Lebendigen. Daher wird ihre Größe nicht entschieden durch das Merkmal eines bestimmten Zweckes an und für sich, sondern sie muß stets eine bestimmte Beziehung haben zu dem Leben der Gesammtmasse, deren Leben sie darstellen soll. Dies ist nun auch der specifische Unterschied zwischen einem solchen Gebäude, wo Kunstwerke, die dem Gesammtleben angehören, zur öffentlichen Beschauung ausgestellt sind, und den oben erwähnten Vorrathskammern, oder einer Privatsammlung von dergleichen; das Gebäude muß dies zugleich ausdrükken, es muß dazu Raum bieten, daß eine Masse sich darin entwikkeln kann, die im Verhältniß ist zu der Gesammtmasse.

Allein alles dieses an und für sich sezt uns noch keineswegs in den Stand, die eigentlichen Gesezе und das Princip dieser Kunst aus der specifischen Begeistung, die dabei zu Grunde liegt, zu entwikkeln. Deshalb müssen wir noch eine Betrachtung hinzufügen, die uns dazu leicht den Weg bahnen wird. — Es ist nämlich kein Gesammtleben möglich ohne Ordnung, und es ist dies daher auch eine wesentliche Bedingung: was Ausdrukk des Gesammtlebens sein soll, muß zugleich den Begriff der Ordnung darstellen als Bedingung des Gesammtlebens. Ebenso wenn wir uns denken, daß das Kunstwerk nur entstehen kann durch die zusammenwirkende Thätigkeit vieler, so muß sich auch darin die Ordnung dieser Thätigkeit darstellen. Daraus entwikkeln sich nun die drei Hauptgesezе der architectonischen Kunst, die Symmetrie, Eurhythmie und die Richtigkeit der Massenverhältnisse. — Wie die erste und lezte mit dem eben Gesagten zusammenhängt, ergiebt sich leicht; aber wie das zweite, die Eurhythmie, als das richtige Verhältniß der einzelnen Theile, so daß sie einen wohlgefälligen Eindrukk machen, dies ist hier der eigentlich schwierige Punkt. Es ist ferner ein großer Unter-

ſchied zwiſchen den beiden Aufgaben, das Weſen der Kunſt vermittelſt der ihr zu Grunde liegenden ſpecifiſchen Begeiſtung zu verſtehen, und aufzuſtellen, worauf die Vollkommenheit ihrer Werke beruhe, und dies leztere iſt eigentlich eine ſpätere Aufgabe, allein bei dem compendiariſchen Verfahren, wie wir es hier einzuſchlagen genöthigt ſind, müſſen wir beides verbinden. Dies war vorauszuſchikken, ehe wir die drei genannten Hauptgeſeze der architectoniſchen Kunſt genauer betrachten. Die Symmetrie hat ihre eigenthümliche Beziehung auf die Raumverhältniſſe der Geſtalt, und es ſagt dieſer Ausdruk, daß es für eine jede Fläche eine Linie geben muß, von welcher aus ſie zu beiden Seiten gleich iſt. Dieſes Verhältniß der Symmetrie finden wir in allen Productionen, auch den gewöhnlichſten aus dem feſten Stoffe, der Gebrauch ſei welcher es wolle, ſobald nur eine gewiſſe Freiheit ihn zu geſtalten eintritt; jedes Geſchirr, Geräth und Inſtrument hat eine ſolche ſymmetriſche Geſtalt, und es müßte ſchon ein ganz beſonderes Bedürfniß ſein, welches dieſelbe unmöglich machte, und ſelbſt wo es unmöglich iſt, giebt es noch eine allgemeine Richtung darauf, ſo daß es ſich nicht nur auf ebene, ſondern auch auf krumme Flächen bezieht; ja es findet ſich auch in den allerkleinſten beweglichen Dingen, welche aus feſtem Stoffe gebildet werden, und ſo auch in den allererſten architectoniſchen Werken, ſo wie auch jedes Zelt eine ſymmetriſche Geſtalt hat. Dies iſt alſo eine Regel, welche der Architectur als ſchöner Kunſt nicht eigen zu ſein ſcheint, ſondern ſie findet ſich auch in derjenigen, die ganz auf das Bedürfniß gerichtet iſt, und zwar ſo, daß man verlangt, es ſolle ſich immer die Beſtimmung mit einer gewiſſen Symmetrie vertragen. Behauptet der Baumeiſter, er habe in das Gebäude keine Symmetrie bringen können, weil die von dem Bauherrn gemachten Bedingungen dies unmöglich machten, ſo fehlt es entweder demſelben an Geſchikk, oder der übertriebene Eigenſinn des Bauherrn, ſei es in Beziehung auf ſeine Bequemlichkeit oder ſonſt, dominirte dabei. Dies iſt jedoch

nur das uneigentliche Kunſtgebiet durch beſondere Zwekke beſtimmt, wo dieſes eintreten könnte, die ſymmetriſche Richtung darin iſt aber auch ſchon eine Kunſtrichtung. Fragen wir nun beſtimmter, worauf die Symmetrie beruhe, ſo wird darin niemand den Ausdrukk individuellen Lebens, ſondern etwas ganz allgemeines und bei allen Völkern geltendes anerkennen, und es mögen die architectoniſchen Formen auch noch ſo ſehr differiren, überall iſt Richtung auf dieſe Allgemeinheit der Symmetrie. Es iſt hier alſo etwas viel allgemeineres zu ſuchen, das ſo ſich ſtellen muß, daß es das allgemeine Fundament iſt, worauf das Individuelle ruhen kann. Wenn wir auf das zurükkgehen, was wir überall zu Grunde gelegt haben, daß in Beziehung auf das Kunſtwerk das innere Bild, in welches ſich der Künſtler vertieft, das urſprüngliche Kunſtwerk iſt, ſo ſteht dies in der genaueſten Analogie mit der Auffaſſung gegebener Geſtalten durch das Geſicht, indem es daſſelbe iſt, nur daß es in der Auffaſſung als Receptivität erſcheint, dagegen in der Kunſt als freie Selbſtthätigkeit heraustritt. Alle organiſchen und anorganiſchen Geſtalten, die die Natur in dem Uebergange aus dem Starren in den flüſſigen Zuſtand hervorbringt, zeigen dieſe Symmetrie. Was in der Natur als ein reales Princip ſtattfindet, iſt in dem Geiſt als ein ideales, und nur vermittelſt dieſer Identität ſind wir fähig aufzufaſſen; alſo iſt das der allgemeine indiſche Typus der Geſtaltung, und wird auch das Princip von dieſer Geſtaltung, und daher iſt es eben von ſo abſoluter Einheit. Wollen wir dies weiter verfolgen, um es uns recht anſchaulich zu machen, und denken wir uns eine ſolche Ebene, wie die eine Seite eines großen architectoniſchen Werkes iſt, ſo wird darin Symmetrie erfordert, und es fragt ſich dabei, auf welche Art und Weiſe. Zuerſt immer ſo, daß die Theilung nicht könnte realiſirt gedacht werden, ohne etwas in dem Ganzen zu zerſtören. Denken wir uns nun z. B. die Façade eines Privatgebäudes, und wir zögen mitten durch dieſelbe eine verticale Linie, die nichts

träfe, als das Gemäuer, ſo würde dieſes ſammt Fenſtern und Eingängen auf beiden Seiten gleich ſein, und es würde dies dem allgemeinen Ausdrukk unſerer Formel nicht widerſprechen, und doch jeder es tadeln, dem es zum Bewußtſein käme; wenn hingegen die Linie auch wirklich beſtimmte Theile des Ganzen abtheilt, und ſo in Mitte von Fenſtern und Thüren fällt, ſo tadelt man es nicht. Fragen wir aber, worauf dieſes beruhe, ſo iſt es die Identität, das Ineinander von Einheit und Duplicität, was ſich in den organiſchen Geſtaltungen überall zeigt. Wenn wir den menſchlichen Körper betrachten, ſo weiſen uns diejenigen Theile, welche zwiefach vorhanden ſind, ſogleich die Theilungslinie an, aber in derſelben liegen diejenigen Theile, welche nur einfach vorhanden ſind. Dieſer Typus geht überall durch; nehmen wir ein vierfüßiges Thier, ſo liegt die Theilungsfläche nicht anders als ſo, daß ſie mitten durch das Rükkgrad und die Mitte des Angeſichts geht; es werden aber hierbei die weſentlichſten, das Leben conſtituirenden Theile mitgetheilt. Denken wir uns aber die oben beſchriebene tadelnswerthe Façade, ſo könnten dies eben ſo gut zwei ganz getrennte Gebäude ſein, da der poſitive ſinnliche Eindrukk der Einheit fehlt. So wie aber die Thür ſich in der Mitte befindet und dieſe mit getheilt iſt, ſo iſt dieſer Eindrukk der Einheit vorhanden. Die Methode iſt nun die Conſtruction der Einheit. So geht dieſes allgemeine Geſez auf unſere allgemeinſten Principien zurükk, woraus wir uns jede Kunſt erklären können, es iſt der allgemeinſte Typus jeder Geſtaltung, welche die Natur producirt durch alle lebendigen Weſen hindurch, nur freilich mannigfaltig modificirt. Aber es findet ſich ſogar in allen cryſtalliniſchen Geſtaltungen, und wo es ſich nicht findet, da ſehen wir voraus, daß der Bildungsproceß der Natur gehemmt worden ſei. Was nun ſo Princip der Geſtaltungen in der Natur iſt, das iſt ebenſo Typus der von dem menſchlichen Geiſte aufzunehmenden Geſtalten und auch Geſez für das, was er in freier Productivität hervorbringt. Dieſes Geſez hängt,

genau genommen, nirgends mit dem Bedürfniß unmittelbar zusammen, und es ist immer zugleich die Kunstrichtung, die demselben anhängt bis in das unbedeutendste. Findet sich z. B. auf dem Felde eine solche Gestaltung des angebauten Ackers, daß gar keine Symmetrie ist, so suchen wir den Grund dazu in irgend einem Naturhindernisse, sonst müßte es sich den Gesezen der Symmetrie fügen, wie überall, wo die Gestaltung sich selbst begrenzt. Es findet sich dieses Gesez also auch in der Agricultur, nur natürlich in sofern allein, als das Ganze übersehen werden kann. — Diese erste Forderung ist also eine gemeinschaftliche für das eigentliche Kunstgebiet der Architectur, wie für das uneigentliche; und so muß es auch für das Bewußtsein eines jeden ein störendes sein, etwas diesem Gesez zuwider zu gestalten, wie im Gegentheil überall die Tendenz vorherrschen, eine Gestaltung auch von besonderer Bestimmung in Uebereinstimmung zu bringen mit diesem allgemeinen Gesez der Symmetrie.

Von hier aus wenden wir uns sogleich zu dem als dritten erwähnten Hauptgesez der Architectur, nämlich der Angemessenheit der Massenverhältnisse, welches ein von dem vorigen durchaus verschiedenes und unabhängiges ist, indem hier die Masse der Gestaltung entgegengesezt wird. Wenn wir im Architectonischen alles abrechnen, was Gestaltung ist, so bleibt nichts übrig, als die Masse, der Stoff in Beziehung auf seine Größe und sein Gewicht, wiewohl das lezte eben nur steht als Ausdruck für das Starre und Compacte. Wenn nun von Massenverhältnissen die Rede ist, so kann dies nur liegen in den Beziehungen des öffentlichen Lebens, dessen Ausdruck das Gebäude sein soll. Denken wir uns ein Gebäude von bedeutender Größe, aber was bedeutet sein soll, so erfordert dies allerdings bestimmte Anstalten, um als solches bestehen zu können. Eine Kirche in unserer gothischen Form von sehr großer Breite wird mehrere Reihen von Gewölben neben einander erfordern, und es wird unmöglich sein, sie als eine auszuführen; soll eine Kapelle

für eine kleine Gesellschaft in derselben Form gebaut werden, und man wollte ihr ungeachtet der Kleinheit eine solche Menge von Schiffen neben einander geben, wie etwa dem Dom von Antwerpen, so wäre dies lächerlich und ungereimt, weil hier die Größe dem Massenverhältniß nicht angemessen ist. Ebenso aber, wenn sich, um diese Structur nachzubilden, eine kleine Gesellschaft ein so großes Gebäude bauen wollte, so wäre hier eine Unangemessenheit der Massenverhältnisse zu dem Gesammtleben. Aus diesen beiden Momenten ergiebt sich die Angemessenheit der Massenverhältnisse. Denken wir uns ein öffentliches Gebäude, worin sich eine große Masse von Menschen entwikkeln soll, so müssen hier Theile desselben sein, die die Masse als eigentliche Zugänge ein- und auslassen, und ein innerer Raum, worin sich die Menschen befinden, und beides muß in einem gewissen Verhältniß sein; ist nun der Versammlungsraum sehr klein, die Ein- und Ausgänge aber sehr groß, so ist hier eine Unangemessenheit der Massenverhältnisse, denn die Ein- und Ausgänge drükken da die Idee aus, daß sich hier eine Menge Menschen versammeln kann, und dem widersprechen dann die innern Verhältnisse. Dieses Gesez hat für die Architectur der Privatgebäude gar keinen Werth, deswegen, weil schon jeder von selbst nicht mehr Mittel aufwendet, als zu seinem Zwekke nöthig sind. Wollte ein Privatmann sich eine Wohnung bauen, welche ganz außer Verhältniß mit seinem bürgerlichen Zustande wäre, so wäre dieses eine Lächerlichkeit, aber nicht eine architectonische, sondern eine moralische, denn das Gebäude selbst träfe es nicht, und auf das Kunsturtheil selbst würde es keinen Einfluß haben; doch sobald von einem öffentlichen Gebäude die Rede ist, so ist dies der erste Punkt, worauf sich das Kunsturtheil richtet, und daraus ergiebt sich, wie dies das specielle Princip ist für die Architectur als schöne Kunst, wie jenes, die Symmetrie, das allgemeine ist für die Architectur überhaupt. So stehen also die beiden Gesezе in

einem ſolchen Verhältniß zu der aufgeſtellten Anſicht von der Architectur, daß dieſe dadurch vollkommen beſtätigt wird.

Aber deſto ſchwieriger iſt es nun mit dem lezten noch übrigen Princip der Eurhythmie, die mit der Symmetrie keineswegs zu verwechſeln iſt. Wir könnten hier zunächſt zurükgeführt werden auf das mimiſche Gebiet, wo etwas ähnliches iſt. Denken wir uns eine Reihe von Bewegungen, die in gewiſſe Glieder zerfällt, ſo verlangen wir von dieſen ein gewiſſes Verhältniß zu einander. Geht die Theilung ſo weit, daß das einzelne Glied zu klein wird, um als abgeſonderte Einheit gefaßt zu werden, ſo iſt dies ein Mißverhältniß, wir werden dadurch verlezt und betrachten es als Unvollkommenheit; iſt aber das Ganze zu groß und doch ſo wenig getheilt, daß auch das einzelne Glied zu groß iſt, um als Einheit gefaßt zu werden, ſo werden wir ebenfalls verlezt, es fehlt die Richtigkeit des Verhältniſſes der Theile zum Ganzen, welches wieder etwas anderes iſt, als das Verhältniß der Theile unter ſich, welches durch ſeine Gleichheit oder Ungleichheit näher beſtimmt wird. Iſt ein Ganzes von mannigfaltigen Bewegungen gegeben, und ſie ſind alle unter ſich völlig gleich, aber in einer zu großen Anzahl, ſo wird dies ebenfalls einen unangenehmen Eindruk machen, weil die Ungleichheit, wo eine gewiſſe Regel darin iſt, wieder die Stelle einer Theilung einnimmt, und ſo das Ganze leichter überſehen werden kann. Beides zuſammen iſt in der Orcheſtik dasjenige, was man dort Eurhythmie nennen würde, und was allerdings aller orcheſtiſchen Compoſition zu Grunde liegt. Da nun dieſe überall von der Muſik begleitet wird, ſo werden wir das Ganze auch auf die Muſik übertragen können, und zwar auf das Verhältniß von dem, was darin Thema iſt, und was Figur oder Variation. Was nun in dieſen Künſten angewandt auf Zeitverhältniſſe hervortritt, das haben wir in der Architectur auf Raumgeſtaltung anzuwenden; und ſo liegt hier alſo eine Regel zu Grunde in Beziehung auf die ſinnliche Anſchauung in ihren

beiden wesentlichen Formen, dem Raum und der Zeit, die wir uns klar zu machen haben. — Unter Eurhythmie nun versteht man in einem Gebäude die Linearverhältnisse desselben, in sofern sie den Eindruck des Wohlgefallens machen. Es kommt dabei rein auf quantitative Verhältnisse an, die sich daher auf Zahlen zurükführen lassen. Da sich hier nun alles auf solche Verhältnisse zurükführen läßt, so liegt darin eine sehr entschiedene Aehnlichkeit mit dem, was über die Harmonie gilt in der Musik, wo es auch auf ein Zugleichsein, und zwar von Tönen, ankömmt; so wie man da das Verhältniß der zugleich seienden Töne auf Zahlenverhältnisse zurükführt, so auch innerhalb derselben das Wohlgefällige und Mißfällige. Es lassen sich aber, wie wir bei der Musik bestimmt erklärt haben, dergleichen Zahlenverhältnisse zwar als eine Indication ansehen, aber keineswegs als einen Erklärungsgrund, so daß man sagen könnte, der wohlgefällige Eindruk beruht auf der Leichtigkeit, mit welcher die Seele die Zahlenverhältnisse auffaßt. Man wird z. B. nicht leicht ein Gebäude bilden, welches in seiner Grundfläche ein reines Quadrat bildet, es müßte denn sein, daß dieses etwa ein anderes umschriebe, so daß jede Seite eigentlich einem andern Ganzen angehörte, wie etwa, wenn es einen Hofraum umschließt. Aber denken wir uns ein Gebäude, was eine Masse bildet, in ein Quadrat gebaut, so würde dies jeder nicht geschmakvoll finden. So wie man aber nicht eine Gleichheit differenter Linien will, so will man auch nicht bestimmte Arten der Ungleichheit. Dies ergiebt schon die Ungenügendheit rein arithmetischer Verhältnisse hier, denn keines von beiden, obgleich ein entgegengesezтes, ist für sich hinreichend, das wohlgefällige zu bestimmen; und es ist so dieses unmittelbare Einleuchten der Gleichheit oder Ungleichheit keineswegs der Grund dieses Wohlgefallens. — Dasselbe erstrekt sich über alle architectonischen Linien, ja auch auf diejenigen, die man im strengen Sprachgebrauch nicht so nennt, denn der Eindruk ist durchaus derselbe; und findet man bei einem Gebäude, welches

den Anſpruch macht, ein Kunſtwerk zu ſein, dieſes Verhältniß der einzelnen Dimenſionen vernachläſſigt, ſo ſchreibt man dies einem ungebildeten Geſchmakk zu. Haben wir die Symmetrie auf ein ideales und reales Princip der Geſtaltung zurükkgeführt, ſo iſt dies hier nicht möglich; allein die Sache ſelbſt iſt hier eben ſo wenig aufgeklärt, wie bei der Muſik; man kann zwar das Wohlgefällige von dem, was es nicht iſt, mit ziemlicher Beſtimmtheit abſondern, aber der Grund der Sache iſt noch unentſchieden. In der Muſik ſind in den neuern Zeiten bedeutende Veränderungen vorgegangen, bei dem jezigen Konſaz erlaubt man ſich Verhältniſſe, die früher verboten waren. Hätte die Architectur eben ſolche Maſſen von Productionen, ſo würde es da vielleicht ebenſo ſein, und das Auge würde ſich gleichfalls in Verhältniſſe einüben, welche es jezt nicht auffaſſen will. Es hat aber die Architectur gegen alle ſolche Veränderungen eine eigenthümliche widerſtrebende Kraft; denn die Werke der Muſik ſind etwas vorübergehendes, die architectoniſchen Werke aber ſind etwas bleibendes, und es koſtet faſt eben ſo viel Kraftaufwand, ſie zu zerſtören, als zu errichten. Daher iſt es auch natürlich, daß hier weniger Kühnheit herrſcht in den Verſuchen, Veränderungen zu machen, wie in der Muſik.

Wenn wir nun auf das Verhältniß dieſer drei Principien ſehen in der Architectur, ſo iſt die Symmetrie gleichſam die conditio sine qua non, ohne welche gar nicht angenommen werden kann, daß eine freie Production in Beziehung auf die Geſtaltung des Stoffes obgewaltet habe. Wie ſehr dies zuſammenhängt mit dem Geſez der Beziehung der Gebäude auf das Privatleben wie auf das öffentliche, ſieht man im Alterthum und in dem Mittelalter auf das deutlichſte. Im Alterthum machten die eigentlichen Wohngebäude weit weniger Anſpruch darauf, Kunſtwerke zu ſein, es war darum nur Kunſt, als an einem andern; und in dem Mittelalter finden wir daſſelbe. Während die religiöſen Gebäude in einem beſondern Stil der Kunſt entſtanden,

dienten die Privatwohnungen auch von größerem Umfange und von solchen Personen, die großen Einfluß auf das öffentliche Leben hatten, wie selbst die Burgen im Ganzen, dem bestimmten Zwekke; und die Kunst zeigte sich da auch nur an einzelnen Theilen, und besonders in schönen Verzierungen, aber der Grundriß zeigt, daß nicht einmal die Symmetrie beobachtet wurde. Dasselbe gilt von den Wohnhäusern der Städte, denn wiewohl man hier zusammenhängende Straßen bildete, so dominirte doch auch hier allein die Beziehung auf das Bedürfniß und den besondern Zwekk; wogegen die öffentlichen Gebäude, wie Rathhäuser und dergl., Gegenstände der Kunst waren, und mit diesem Anspruch aufgeführt wurden. — Die Massenverhältnisse dagegen sieht man, wie schon bemerkt, als dasjenige an, was eigentlich den Character des Gebäudes bestimmt. Es sind dabei zwei Extreme, die man am meisten im Auge haben muß, um sich das Ganze zur Anschauung zu bringen. Dieses ist nämlich das Princip der Festigkeit, was in den Massenverhältnissen ausgedrükkt ist, und im Gegensaz das Princip der Schlankheit. Das erstere macht überall den Eindrukk, daß das Gebäude darauf berechnet sein soll, einen großen Widerstand zu leisten, und dies giebt allerdings auch eine besondere Beziehung auf Zwekk und Bedürfniß. Das zweite als das entgegengesezte Princip, die Schlankheit, hat auch eine entgegengesezte Neigung, nämlich zu dem Epideictischen, um aufzuzeigen, wie viel man in diesem Sinne wagen kann. Denn wenn eine solche Masse im Verhältniß zu ihren übrigen Dimensionen sehr in die Höhe geht, so erscheint sie kühn, weil sie einen größern Widerstand zu leisten hat, und die Mittel dazu nicht in dem Eindrukk liegen. Es kann dies allerdings ganz in das Epideictische übergehen, und dann ist es Ausartung, an sich aber bilden jene zwei Principien einen bestimmten Gegensaz in den Verhältnissen der Massen.

Wenn wir uns hier der Betrachtung der Säulenordnungen zuwenden, welche man so häufig, obwohl mit Unrecht,

als den eigentlichen Schlüssel und das Wesentliche der Architectur hat ansehen wollen, so ist hier der Gegensaz zwischen dem Dorischen und Jonischen die Hauptsache, und es beruht dieser Gegensaz ebenfalls auf den Verhältnissen der Masse. Denn das Verhältniß der Höhe einer Säule zum Durchmesser gehört nicht zur Eurhythmie, aus Linien der Oberfläche bestehend, sondern es ist ein Massenverhältniß, und zeigt den Coefficienten an, durch welchen die Masse constituirt wird, was hier bekanntlich das Characteristische ist. Andere Säulenarten sind hier nur Abwandlungen jener beiden, so ist z. B. das Toscanische eine Abwandlung des Dorischen und stärkerer Gegensaz zum Jonischen und das Corinthische umgekehrt. Beides drükkt aber eben dies Princip der Massenverhältnisse aus, das Dorische das Princip der Festigkeit, das Jonische das der Schlankheit. Ebenso bildet aber auch das Dorische und Jonische bei den Alten den Hauptgegensaz in der Musik, wie bei den Gebäuden auch dieses Massenverhältniß gleichsam das Ethos der Architectur ausdrükkt, und so liegt darin wieder eine neue Aehnlichkeit zwischen Architectur und Musik, so daß man sich nicht so sehr über das neuere Wizwort befremdet zu wundern hat, daß die Architectur gefrorne Musik sei. Man denkt dabei an den Gegensaz in dem Stoffe, in welchem beide Künste versiren, die Musik in dem Flüssigsten, der Luft, und die Architectur in dem Festesten, dem Stein, und an die Gemeinschaftlichkeit ihrer Beziehung auf Zahlenverhältnisse. Diese Aehnlichkeit ist unleugbar, und in der weitern Forschung über diesen Gegenstand wird immer eins das andere gegenseitig erläutern. — Stellen wir nun Symmetrie und Massenverhältniß in der erörterten Weise einander zur Seite, jene als dasjenige, was in jeder Massengestaltung sich findet, und zugleich die Beziehung der Architectur auf einen bestimmten Zwekk ausdrükkt, zugleich aber als die allgemeine Bedingung freier Production, dieses als rein bestimmt durch die Beziehung des Kunstwerkes auf das öffentliche Leben, zugleich aber auch als das

Characteriſtiſche deſſelben, ſo wird dadurch ſchon vollſtändig dargethan, auf welche Weiſe wir die Architectur in der Kunſt überhaupt feſtſtellen. Aber die Eurhythmie bleibt gleichſam der unbewegliche Mittelpunkt, von welchem ab die Eigenthümlichkeit des Characters ausgeht. An Symmetrie iſt jede Conſtruction gebunden; die Maſſenverhältniſſe ergeben ſich aus den Beziehungen des Gebäudes als eines Einzelnen auf das Geſammtleben, aber alle freie Ausführung, alle Virtuoſität iſt an die Eurhythmie gewieſen, gerade wie die Freiheit des Tonſezers ſich in den beſondern Verhältniſſen der Harmonie und Melodie äußert.

Es giebt an dem architectoniſchen Kunſtwerk noch etwas anderes, was gleichſam außerhalb der Conſtruction des Ganzen liegt, dies iſt die Verzierung. Wenn wir dieſelbe zurükkführen auf einen der drei weſentlichen Hauptpunkte der Architectur, ſo werden wir kaum etwas anderes ſagen können, als daß ſich dieſelbe beſtimmen muß nach den Verhältniſſen der Maſſe in Beziehung auf ihre Quantität; dagegen in Beziehung auf ihre Qualität iſt ſie gebunden an die Verhältniſſe der Eurhythmie, welche das Ganze darſtellt. So würde es z. B. ein Widerſpruch ſein, Gebäude im doriſchen Geſchmakk mit Verzierungen zu überladen, wenn auch mit den ſchönſten derſelben, zu dem Character von dieſen gehört vielmehr Sparſamkeit in den Verzierungen; dagegen ein Gebäude im joniſchen Character würde den Eindrukk von Dürftigkeit machen, wenn die Verzierungen zu ſparſam angebracht wären. Das erſtere verlangt immer eine gewiſſe Concentration des Künſtlers auf das Weſentliche, das andere dagegen verlangt Mannigfaltigkeit, und es gehört mit zu dem Character deſſelben, daß auch das Einzelne will für ſich ſein, und ein ſolches für ſich ſein wollen des Einzelnen iſt eben die Verzierung, die in dem Princip des Ganzen gar nicht ihren Grund hat. Wenn wir nun dieſe auf dem Maſſenverhältniß beruhenden Glieder des Gegenſazes als den Hauptcharacter der Gebäude anſehen wollen, wie dies auch bei denen ſtattfindet, die

alles auf die Säulenordnung zurükkbeziehen wollen, ſo ſcheint es als ob das völlig daſſelbe wäre, was wir unterſchieden haben als den religiöſen Stil, um es mit dem ſtärkſten Ausdrukke zu bezeichnen, und den geſelligen Stil. Allein wenn wir dies auf dieſe Weiſe wollten zur Anwendung bringen, ſo würden wir in einen Widerſpruch gerathen mit dem was iſt, denn das Wirkliche würde nicht darunter ſubſumirt werden können. Es giebt eine Menge von religiöſen Gebäuden, die nichts an ſich tragen, was den Eindrukk ſtört, und in denen dennoch die Schlankheit dominirt, und man kann ſagen, daß dies überall in der gothiſchen Baukunſt das Ueberwiegende iſt; ja die Schlankheit tritt in religiöſen Gebäuden noch mehr hervor, als in Privatgebäuden, weil ſie mehr freie Räume darſtellen. Wir können dies daher nur als einen untergeordneten Gegenſaz anſehen, und keineswegs als das höchſte Geſez aufſtellen. Es iſt dies aber daſſelbe, was wir auch anderwärts gelegentlich angeführt haben, man kann niemals das Politiſche und Religiöſe in einen Gegenſaz ſtellen, ſondern nur als Religion und als Geſelliges, in ſofern das leztere, wenn auch große Maſſen darſtellend, doch als Aggregat von einzelnen erſcheint, während Politik und Religion hier gleich ſteht. Wie die Tragödie in ihrer Form ganz dem religiöſen Stil zukommt, ungeachtet ſie in das Politiſche gehört, ſo verhält es ſich auch mit der Architectur. Wir müſſen daher noch einen höhern Gegenſaz ſuchen, der uns zugleich darauf führt, warum wir die bildende Kunſt in dieſer Ordnung durchgenommen haben. Wenn wir alle architectoniſchen Kunſtwerke, die eigentlich von dem öffentlichen Leben ausgehen, dem gebundenen und höhern Stil zuſchreiben müſſen, ſo haben wir noch ein ganz anderes Gebiet zu betrachten, nämlich architectoniſche Kunſtwerke, die auch eine Richtung auf das öffentliche Leben haben, aber nicht von demſelben ausgehen, ſo daß ſie ihrer Beſtimmung nach den Character haben, daß, indem ſie für viele ſind, ſie doch nur Aggregat von einzelnen ſind. In einem religiöſen Gebäude iſt die Menſchenmaſſe

die Gemeine, in einem politischen Versammlungsgebäude, einem Gerichtssaal oder Regierungsgebäude, ist es immer der Staat; denken wir uns aber architectonische Kunstwerke als unabhängig vom eigentlichen Bedürfniß oder einem bestimmten Zweck, also ebenfalls in rein freier Productivität, und eben deshalb als Kunstwerk aufgestellt für die Oeffentlichkeit, aber im rein geselligen Sinne, so wird dies erst das andere Glied des Gegensazes sein, was uns aber zugleich zu dem Uebergange führt von der Architectur zur schönen Gartenkunst, denn diese beiden verschmelzen sich mehr oder weniger, wo von Bestimmungen für das Gesellige die Rede ist. Ganz etwas anderes war schon bei den Alten das Wohnhaus und etwas anderes die Villa; lezere war ein architectonisches Kunstwerk, dagegen bei dem städtischen Wohngebäude wurde daran gar nicht gedacht. Jenes als Kunstwerk wurde in die schöne Natur gestellt, und die schöne Natur wurde ihm angeeignet, und dasselbe ihr, so daß beides wesentlich zusammen ist. Hier ist die eigentliche Richtung auf die Geselligkeit; das Kunstwerk will nicht für den Besizer allein sein in dieser Einheit von Gartenkunst und Architectur, aber es bezieht sich auch nicht auf das gebundene öffentliche Leben, weder religiös, noch politisch, sondern auf freie Geselligkeit, und dies ist eigentlich das Gebiet des leichten Stils in der Architectur, und hier ist es, wo besonders das Gebiet der Schlankheit dominirt, wenngleich nicht ausschließlich, so wenig als das Umgekehrte in dem öffentlichen gebundenen Stil. Aber die Gebäude im dorischen Geschmakk haben doch einen ganz andern Character, wenn sie dem geselligen, als wenn sie dem gebundenen öffentlichen Stil angehören. Dies bildet den höchsten Gegensaz, soll aber Kunst als Kunst verstanden werden, so müssen wir uns jezt noch an jenen höheren strengeren Stil halten, weil im andern die Freiheit so groß ist, daß die Mannigfaltigkeit unübersehbar wird, und bei der großen Schwierigkeit und dem Dunkel, welches auf diesem Gebiete ruht, hieße den

lezterm Gegenſaz zuerſt betrachten ſo viel, als die Sache bei dem verkehrten Ende anfangen.

Gehen wir beſtimmter auf das Alterthum zurükk, ſo finden wir insbeſondere bei den Römern jenen Gegenſaz zwiſchen Wohngebäuden in der Stadt und ihren Landſizen. Denn wenngleich die Außenſeite der erſtern ſich mit dem öffentlichen Leben berührte, ſo hatten ſie doch keine Beziehung auf daſſelbe, weil ihre Städte nicht ſo eingerichtet waren, daß die Wohngebäude einzeln vor die Augen traten; aber bei ihren Landſizen waren die Wohngebäude zugleich ein Gegenſtand der Kunſt, und in der Entfernung von den öffentlichen Geſchäften war dies auch der Ort für ihre Geſelligkeit und ihr Privatleben überhaupt. Hier finden ſich mannigfaltige Formen, je mehr ſich die ſchöne Gartenkunſt entwikkelte. Die freie Geſelligkeit iſt von dem öffentlichen Leben nicht getrennt. Auch in der neuern Zeit, ſeit die Cultur des Bodens die ſchöne Gartenkunſt möglich macht, finden wir dieſe auch zugleich entſtehend und in Verbindung mit Gebäuden, welche nichts anderes ſind, als Beſtandtheile einer großen Gartenanlage, wo ſie auf das öffentliche Leben keine Beziehung haben, alſo nicht aus dem oben aufgeſtellten ſtrengeren Princip können abgeleitet werden. Nun aber iſt auf der andern Seite offenbar, daß dies doch ſehr mit dem öffentlichen Leben zuſammenhängt, und die freie Geſelligkeit der höheren gebildeten Klaſſen iſt der Ort, wo das öffentliche Leben vorbereitet wird, und von wo es ſich wieder in das häusliche Leben ableitet. Alle bedeutenden Veränderungen des öffentlichen Lebens ſind auch mit einer Aenderung der freien Geſelligkeit verbunden, ſo daß auch das aufgeſtellte Princip hierin ſeine Anwendung findet. So z. B. iſt ein ſehr wichtiger Unterſchied in dem öffentlichen Leben, ob in einer bürgerlichen Geſellſchaft die Sclaverei beſteht oder nicht, und es giebt dies allen Geſchäften der Herrſchaft über die Natur einen ganz andern Charakter der Betreibung; damit hängt aber zuſammen die Art und Weiſe, wie die höhere Klaſſe der Geſellſchaft

wohnt und ihre Umgebungen einrichtet, und es zeigt sich hier also ein unmittelbarer Einfluß des öffentlichen Lebens auf die freie Geselligkeit. Dasselbe gilt von der Art, wie sich die Stände in die gesellschaftlichen Verhältnisse theilen, wie nahe oder fern sie einander stehen. Dies ist ebenfalls auf die Verhältnisse der Architectur in Anwendung zu bringen; so wie die schöne Gartenkunst eine freie Productivität in Beziehung auf die Vegetation ist, so müssen auch, wenn sie Gebäude hervorruft, diese ein Kunstwerk sein, nicht aber bloß aus einer gebundenen Thätigkeit hervorgehen, und sie werden immer den Typus des öffentlichen Lebens an sich tragen, und das Verhältniß des Besizers zu demselben darstellen. Indem hier aber die Beziehung auf das formell bestimmte öffentliche Leben wegfällt, d. h. die bestimmten Functionen der religiösen und politischen Lebensverhältnisse, so zeigt sich hier auch eine größere Freiheit, und es gehören alle diese Ziergebäude und öffentlichen Anlagen rein dem ungebundenen Stil an. Nicht selten erscheinen sie in ihrer Form nur als Nachbildungen von solchen Gebäuden, die ihre eigenthümliche Bedeutung im öffentlichen Leben haben; z. B. wie häufig haben nicht solche Gebäude in Gärten die Form von antiken Tempeln ohne eine Bestimmung dafür, oder auch ebenso die Form von gothischen Kirchen und Kapellen, ohne daß dies in dem Wesen der Sache gegründet wäre; deshalb kann man es aber auch nicht aus dem Gesichtspunkte der schönen Kunst als an sich tadelnswerth ansehen, wenn sich Gebäude von ganz verschiedenem Character in einem Raume zusammen finden. Manche Kritiken sind so rigoristisch, daß sie verlangen, daß alle solche Gebäude in dergleichen Anlagen nur gothisch oder antik seien, wozu jedoch kein Grund vorhanden ist, denn da das öffentliche Leben nicht mehr existirt, worauf sich dieser Stil bezieht, so stehen sie nur da als geschichtliche Denkmäler, und es ist nur ein historisches darin nachgeahmt, so daß man sie eben so gut zusammenstellen, als isoliren könnte. Etwas anderes wäre die Forderung der Ueber-

einſtimmung zwiſchen den verſchiedenen Stilarten der Architectur und ſchönen Gartenkunſt, was aber nicht durchzuführen iſt.

Wenn dieſes aufgeſtellt würde, ſo würden wir die ganze Architectur hieraus conſtruiren können, wie wir ſie aus dem andern ableiteten, und erſt jezt auf dieſes gekommen ſind. Es giebt aber keine Geſtaltung des feſten Stoffes anders, als in Verbindung mit dem Akkerbau, und wo die Geſellſchaft noch nicht auf den Akkerbau gegründet iſt, da kann kein Gebäude ſein. Es läßt ſich wohl denken, wenn eine oder mehrere nomadiſche Geſellſchaften innerhalb eines beſtimmten Bezirks ihren Aufenthalt wechſelten, daß ſie innerhalb deſſelben feſte Punkte haben für ihr politiſches und religiöſes Leben, aber indem hier ein ſolcher Gegenſaz zwiſchen dem öffentlichen Leben im Freien und einem eingeſchloſſenen ſtatt des freien nicht gewollt wird, ſo findet man auch ein ſolches Bedürfniß noch nicht. Wenn aber die Geſellſchaft auf den Akkerbau gegründet iſt, ſo haben wir da ebenfalls einen Punkt, wo ſich die Architectur auf die Gartenkunſt gründet. Mit dem Akkerbau entſteht die Nothwendigkeit feſter Wohngebäude und feſter Vorrathshäuſer, weil die kurze Circulation des Ernährungsproceſſes und ſeiner Vorkehrungen aufhört, welche im nomadiſchen Zuſtande war, wo namentlich durch die Viehzucht die tägliche Ernährung täglich gewonnen wird; aber bei dem Akkerbau iſt dies unmöglich, denn der Proceß der Vegetation iſt ein ſo langer, daß es da nichts giebt, was nur dem täglichen Bedürfniß entſpricht, und daher ſind hier Wohngebäude und Vorrathsgebäude etwas, was ſich von ſelbſt ergiebt. Daran knüpft ſich dann die Architectur, wie an den Feldbau die ſchöne Gartenkunſt. So wie wir aber hierbei den Feldbau als die erſte Baſis geſehen haben, ſo läßt ſich auch die ſchöne Gartenkunſt als die erſte Kunſt von dieſer Baſis aus denken. Denken wir dieſes aber von der Conſtruction von Gebäuden, die ſich auf das öffentliche Leben beziehen, ſo fällt nun die Vorſtellung weg, daß le Gebäude in der Gartenkunſt Nachbildungen von jenen ſeien,

ſondern ſie ſchließen ſich mehr an die Wohngebäude an, und es wird hier das erſte, was uns vorhin als das lezte erſchien. Wir haben hier zuerſt die ſchöne Kunſt auf einem uneigentlichen Gebiete, indem ſie ſich aber aus dieſer gebundenen Thätigkeit löſt und frei wird, iſt ſie erſt ſchöne Kunſt. Denken wir uns aber ein ſolches Syſtem des Akkerbaues in einer mannigfaltig geſtalteten Natur, aber gleichſam als eine Oaſe, und rund herum nichts von menſchlicher Thätigkeit, ſo bildet ſie gegen die Wüſte einen ähnlichen Gegenſaz, wie die ſchöne Gartenkunſt zu dem gebundenen Akkerbau. Da haben wir alſo das Princip, welches ſich dann immer mehr erweitern wird. Offenbar geſtaltet ſich die Sache ſo: Je höher die Cultur des Bodens ſteigt, um ſo mehr kann eine ganze Gegend das Anſehen eines Gartens gewinnen der freien Conſtruction der Form nach, und es laſſen ſich ſelbſt die größten Maſſen von Wohngebäuden, wie ſie die einzelnen Theile der akkerbauenden Geſellſchaft vereinigen, als einzelne architectoniſche Maſſen anſehen, die hier in die Natur hineingeſtellt ſind. So wie ſich das Leben erweitert, ſo daß große Gebäude zu politiſchen und religiöſen Functionen nothwendig ſind, ſo iſt dieſes der Gipfel von jenem Princip aus. Bei dieſer Behandlung erlangen wir die umgekehrte Ordnung, wie oben, überall das Streben aus der gebundenen Thätigkeit in die freie Conſtruction, und wo ſich dieſes gelöſt hat und in ganz unabhängigen Werken erſcheint, da iſt Vollendung. Daher werden wir wohl ſagen können, bei einem Volke ohne ſchöne Architectur werden wir vergeblich nach einem hohen Grad von geiſtiger Bildung und geiſtiger Freiheit fragen.

Dies führt uns auf den Punkt zurükk, wovon wir angefangen haben. Unſtreitig ſind nämlich die älteſten Werke der Architectur Productionen des Deſpotismus, wie dieſes gilt von den ägyptiſchen und orientaliſchen. Aber was iſt auch der Character derſelben. Es iſt dies das Ueberwiegende der Maſſenverhältniſſe, d. h. dasjenige, was am meiſten mechaniſch iſt, und

die menſchliche Thätigkeit zeigt ſich dabei als der Widerſtand die Maſſen bewältigend, indem ſie in einem ungeheueren Maaßſtabe coloſſal gearbeitet ſind; dies tritt deſto mehr hervor, je geringer der Zwekk zur ganzen Thätigkeit iſt, und in dem Coloſſalen iſt eben das untergeordnete Beſtreben nur die mechaniſche Gewalt zur Anſchauung zu bringen. Da tritt ſelbſt häufig genug die Symmetrie zurükk, und die Eurhythmie iſt eigentlich noch ganz vergraben, wenigſtens weiß ſie ſich noch gar nicht zu irgend einer Mannigfaltigkeit zu geſtalten. Dies hängt allerdings damit zuſammen, daß hier überwiegend die große Maſſe der Menſchen ganz in die mechaniſche Thätigkeit aufgeht, und daß das öffentliche Leben ſelbſt keinen andern Character hat, als daß von wenigen Centralpunkten aus der Impuls aller menſchlichen Thätigkeit ausgeht. So ſpiegelt ſich der Character des öffentlichen Lebens in dem Typus der Gebäude. Wenn man dasjenige, was mehr dem Religiöſen angehört, in denſelben Geſtaltungen und unter denſelben öffentlichen Verhältniſſen betrachtet, ſo finden wir da überall die wunderbarſten Mißgeſtalten, die uns entgegenkommen, abentheuerliche Idole, wie in Aſien und Africa, gewöhnlich in einem coloſſalen Maaßſtabe geſtaltet. Dies zeigt aber die untergeordnete Stufe von Entwikkelungen des Religiöſen, daß es die Richtung auf das Ewige nur manifeſtirt unter der Form des Gegenſazes gegen die wirklichen, dem Endlichen angehörigen Formen. Dies iſt das Princip jener Art von Mythologie wie dieſer Werke, die eigentlich der Sculptur angehören ſollen, aber ein ſonderbares Mittelding bilden zwiſchen Sculptur und Architectur; dem Gegenſtande nach wollen ſie Geſtalten darſtellen, wie dies der Sculptur zukommt, aber ſie ſind nur auf die Weiſe der Architectur zu conſtruiren geweſen. Da finden wir alſo eine ſolche Zuſammenſtimmung von beiden, die untergeordnete Entwikkelung und den ſchroffen Gegenſaz zwiſchen Einzelnen, von denen allein der Impuls ausgeht, und von einer ganz in die mechaniſche Thätigkeit verſunkenen Maſſe. So wie wir

uns nun in die Zeit des klaſſiſchen Alterthums verſezen, wo die Formen des öffentlichen Lebens ſehr häufig wechſelten, aber dennoch der Character unter allen dieſen verſchiedenen Formen überwiegend der einer gewiſſen Gleichheit war, indem zwar allerdings der Gegenſaz zwiſchen Freien und Sclaven beſtand, jedoch in einem ganz andern Verhältniß, als in dem Orient, da es die Freien waren, welche allein den Staat bildeten, und die Sclaven dagegen außerhalb deſſelben ſich befanden, während in den großen orientaliſchen Dynaſtien, wenngleich eine Dynaſtie die andere ſtürzte, die Freien eigentlich keinen Staat bildeten, ſondern nur die Sclaven, — ſo bekommen daſelbſt nun die Gebäude, die das öffentliche Leben bezeichnen, mehr den Character einer größern Entwikkelung von ſich frei bewegenden Maſſen. Dies iſt der Typus, der hier überall unverkennbar in den politiſchen und religiöſen Gebäuden waltet, wiewohl in dieſen überall der Gegenſaz hervortritt, den die alterthümlichen Reiche haben zwiſchen Prieſtern und Laien, ſo wie zwiſchen ναος als sanctuarium und dem zur freien Entwikkelung der Maſſe beſtimmten Gebäude. — Wenn wir nun hier geſchichtlich auf den Gegenſaz getrieben werden zwiſchen der antiken und gothiſchen Bauart *), ſo iſt

*) In dem urſprünglichen Heft werden hier der antike, gothiſche und moderne Stil einander entgegengeſezt; und es heißt von ihnen: „Sie ſind nicht vergleichungsweiſe als näher oder entfernter von Einem Ideal zu betrachten, ſondern als veränderte Modificationen des geſtaltenden Triebes, Complemente von nationeller Verſchiedenheit und Intereſſe der Zeit, weil nämlich zur ſelben Zeit nur Eine Völkermaſſe ſolcher Geiſtigkeit und Herrſchaft genießt. Das kritiſche Studium ſollte hier darauf gehen, die Architectur correſpondirend zu vergleichen mit andern Kunſtzweigen, und auf dieſem Wege allmälig die Bedeutung der verſchiedenen Stile zu erforſchen. Der tiefe Zuſammenhang der Architectur mit dem politiſchen Leben iſt nicht zu verkennen. In dem egyptiſchen Stil dominirt offenbar nur die Aehnlichkeit mit der mechaniſchen politiſchen Aggregation, und dabei der düſtere Character. Im Helleniſchen das Heitere, Anmuthige, welches aber eben deshalb auf einen kleineren Umkreis beſtimmt iſt, und ſich mit jenem ſelbſt im Großen verglichen ganz der Gartenkunſt näherte; wogegen die egyptiſche Kunſt ſtarr in die Wüſte hineintritt. Im gothiſchen dominirt das Religiöſe und die ſtufenweiſe

dennoch hier der Ort gar nicht, mich auf den Streit über diesen leztern einzulassen, viel weniger ihn zu entscheiden. Wir sehen aber, daß er von hier aus als untergeordnet erscheint, aber überall in seinen bedeutenden Elementen an sich tragend den Typus einer abgestuften Differenz, wie es bei den germanischen Völkern auch war. Dabei tritt zwar auf eine andere Weise als im antiken Stil, aber beide verglichen mit der orientalischen Bauart, in beiden die Eurhythmie in demselben Grade hervor, nur daß die gothische Baukunst hierin zu solcher Mannigfaltigkeit in Vergleich mit der antiken entwikkelt ist, wie die Harmonie bei der modernen Musik in Vergleich zu der antiken; und dies gilt nicht bloß von dem, was Verzierung ist, sondern in der Art, wie die architectonischen Gebäude, ähnlich den musikalischen Intervallen, sich zu einander verhalten. Dabei ist nicht zu leugnen, daß in der gothischen Baukunst die Richtung auf das Schlänke überwiegt, so wie die Aehnlichkeit mit den Formen der Crystallisation; und im Gegensaz damit in den Verzierungen eine Neigung zu vegetabilischen Formen, die wir allerdings bei der antiken auch finden, aber die dort mehr an gewisse Stellen gebunden ist, dagegen hier durchgehend sich zeigt in der gothischen Architectur.

Betrachten wir nun die Mannigfaltigkeit in dem freien ungebundenen Stil in seinem Verhältniß zur freien Geselligkeit und zur schönen Gartenkunst, so kann hier eigentlich viel weniger ein bestimmter Typus herrschen. Schon darin, daß, wie wir sahen, die architectonischen Werke so oft Nachbildung sind, zeigt sich, daß hier in der freien Gestaltung sich zugleich das geschichtliche Bewußtsein geltend machen will, und daß in einem solchen Raume, welcher zugleich in dem Gebiete der freien Geselligkeit wesentlich dem freien Spiel der Gedanken und Empfindungen

---

sich erhebende politische Organisation. Im modernen romanischen das Gepfropftsein der ganzen Existenz und Bildung auf ein Fremdes, in welchem das Eigene untergeht. Eine neue Umbildung ist noch zu erwarten, wenn eine harmonische, politische und religiöse Organisation wirklich entsteht.

gewidmet sein soll, zu gleicher Zeit die ganze Vergangenheit und Entfernung zusammengedrängt werden kann, und was dabei tadelnswerth ist als Extrem, ist nicht die Mannigfaltigkeit, sondern die Ueberladung. Dies kann entstehen, wenn das Architectonische sich zu sehr zusammendrängt, und Gebäude von verschiedenem Typus durch zu große Nähe gleichsam in Streit mit einander gerathen, so daß man immer die Differenz zwischen ihnen als sie selbst auffaßt. Ueberladung kann also hier ein großer Fehler sein; das richtige Maaß dagegen bestimmt sich durch das, was in solchen Fällen das eigentliche architectonische Centrum ist, d. h. die Villa, um deren Raum das Ganze gestaltet ist, so daß auch hier wieder ein richtiges Verhältniß des Ebenmaaßes zu den vegetativen Gruppen hervortreten muß, indem Massenverhältniß und Eurhythmie zusammen wirken. In wiefern nun in einem solchen Ganzen Symmetrie sein soll oder nicht, dies macht den Hauptgegensaz aus im Geschmakk, bezieht sich aber weit mehr auf die schöne Gartenkunst wie auf die Architectur.

Es sind hier noch einige bedeutende Fragen zu erörtern, die jezt erst betrachtet werden können, nachdem wir das Ganze übersehen können. Wenn wir den ganzen Character unserer Untersuchung betrachten, wonach wir alles Technische ausschließen, dagegen ausgehen von einem gemeinschaftlichen Princip, aus welchem wir die ganze Kunstthätigkeit construiren, so ist doch noch ein Punkt, bei dem wir überall ankommen müssen, der unmittelbare Verkehr zwischen dem Künstler und demjenigen, für welchen er sein Kunstwerk macht; denn wie wir gesehen haben, ist das Kunstwerk ursprünglich ein innerliches, aber mit der Bestimmung, äußerlich für andere zu werden. Nun besteht dieser Verkehr zwischen dem Künstler und dem, für welchen sein Werk ist, in zwei Punkten: nämlich das Werk muß eine gewisse Verständlichkeit haben, und zweitens einen gewissen Eindrukk machen, welcher kein anderer sein darf, als der des Wohlgefallens in der Art, wie sich die künstlerische Grundthätigkeit darin zeigt. Wir

haben dieſe Frage in der Mimik und Muſik zu beantworten geſucht, ohne daß ſie jedoch beſtimmt hervorgehoben ward, weil ſie dort geringere Schwierigkeiten hat, denn die Mimik ſchließt ſich an die Art, wie der menſchliche Leib durch den Geiſt in Bewegung geſezt wird, und die Verſtändlichkeit liegt alſo in dem Zuſammenhange des Künſtleriſchen mit dem Kunſtloſen. Ebenſo iſt es in der Muſik; die urſprüngliche Verbindung des Geſanges mit der Mimik trägt die Verſtändlichkeit an ſich, weil ſie ſich anſchließt an die Art und Weiſe, die innere Bewegtheit in Tönen zu äußern, und es liegt ſo die Verſtändlichkeit in dem Zuſammenhange. Nur freilich bei größern muſikaliſchen Ganzen, wobei viel Inſtrumentalmuſik iſt, läßt ſich dieſe Verſtändlichkeit ſchwerer finden, weil ſich der Sinn ſchon mehr entwikkelt haben muß; aber es ergab ſich uns doch eine Formel, wie dies auch da anzuwenden iſt, während wir dennoch alles Poſitive, als zum Techniſchen gehörig, bei Seite legten. Bei der Architektur iſt es nun anders, da können wir nicht ſagen, daß ſie ſich anſchließt an ein ſchlechthin Allgemeines. Die gebundene Thätigkeit in der Geſtaltung des ſtarren Stoffes zu verſchiedenen Zwekken iſt freilich auch etwas allgemeines, aber ſie bezieht ſich ausſchließlich auf den Zwekk, und da wird niemand ſagen, daß dies etwas unverſtändliches wäre, was in dieſer Beziehung producirt wird. Es bezieht ſich dies auf Thätigkeiten, die in den verſchiedenſten Völkern und Zeiten dieſelben ſind. Betrachten wir ein Gefäß, ſo ergiebt ſich aus ſeiner Geſtalt die Beſtimmung deſſelben; ein kubiſches Gefäß z. B. wird nicht leicht jemand für ein Gefäß zu Flüſſigkeiten halten, weil dieſe darin nicht bequem aufzubewahren ſind. Das obige gilt auch von Gebäuden, die den unmittelbarſten Lebenszwekken dienen. Aber ſo wie wir auf das eigentliche Kunſtgebiet kommen, ſo beruht die Verſtändlichkeit davon einerſeits noch auf dem, wodurch es noch an der gebundenen Thätigkeit hängt, d. h. an denjenigen Functionen des öffentlichen Lebens, auf die ſich das Werk bezieht; die eigentliche

Kunſtgeſtalt aber wird dadurch noch gar nicht verſtändlich. Nun haben wir in dieſer Hinſicht, urſprünglich ausgehend von der Symmetrie, ein allgemeines Princip aufgeſtellt, indem wir ſagten, es wirke hier die freie Productivität in den beſondern Beziehungen auf die Geſtaltung des ſtarren Stoffes diejenigen Formen, welche der menſchliche Geiſt in ſich trägt, in Uebereinſtimmung mit den Formen der Natur, und indem wir hinzufügten, daß es die Architectur, weil ſie das Starre auffaßt, nur zu thun habe mit den anorganiſchen Formen, die organiſchen dagegen nur als Nebenſachen, wie in den Verzierungen, vorkommen könnten. Es ſind aber dieſe beiden Principien von einander ganz unabhängig. Wenn wir alſo ein Gebäude ſehen, ſo haben wir, um es zu verſtehen, zwei verſchiedene Fragen zu löſen, und aus dieſen entſteht noch eine dritte, nämlich nach der Beſtimmung des Gebäudes, und dies iſt diejenige Seite der Kunſt, welche noch der gebundenen Thätigkeit angehört; wie wir aber geſehen haben, läßt ſich hiervon die Architectur ganz trennen. Je mehr ſich nun dieſe Beſtimmung ſogleich in der Erſcheinung kund giebt, deſto richtiger iſt das Gebäude in dieſer Beziehung conſtruirt. Aber indem der Künſtler ſeine Zeitgenoſſen vorausſezt, ſo müſſen wir dieſes Geſammtleben erſt kennen, um die Beſtimmung des Gebäudes zu finden. Da bedient ſich der Künſtler einer Hülfe, von der wir fragen können, ob ſie etwas wichtiges oder unwichtiges iſt. Die Künſtler ſezen nämlich oft auf die Außenſeite eines Gebäudes Ueberſchriften, die die Beſtimmung des Gebäudes kund geben, oder ſie bringen an der Außenſeite des Gebäudes ſolche Verzierungen an, welche ebenfalls die Beſtimmung des Gebäudes deutlich machen. Wenn z. B. an einem Gebäude die Themis mit der Wage angebracht iſt, ſo wird dies auf ein Gerichtsgebäude deuten, wie kriegeriſche Verzierungen auf ein Zeughaus. Vergleichen wir beide Mittel mit einander, ſo zeigt ſich hier ein Unterſchied. Steht es nämlich einmal feſt, daß architectoniſche Werke ſolcher Verzierungen fähig ſind, ſo iſt

es natürlich, daß sie mit in den Gedanken des Werkes hineingezogen werden, und so gehen sie aus der Kunst selbst hervor. Aber eine Inschrift ist etwas ganz Fremdes; wenn sie daher nicht noch einen andern Zwekk hat, so ist sie etwas irriges, und der Künstler hätte sich die Aufgabe stellen sollen, daß die Bestimmung des Gebäudes durch die Gestalt selbst und durch die Mittel innerhalb der Kunst klar sein sollte. Aber gewöhnlich haben die Inschriften noch einen andern Zwekk, nämlich bestimmte historische Data anzugeben. Ein Mausoleum erkennt man sogleich als Grabstätte aus dem Ort und der Structur desselben, zu diesem Zwekk wäre also eine Inschrift ganz überflüssig; giebt dagegen diese als historische Notiz an, wer dasselbe gesezt und für wen, so ist dies etwas anderes, und es muß dem Künstler gestattet sein, dieses hinzuzufügen, sollte sie aber jenen ersteren Zwekk haben, so ist dies der Einheit der Kunst entsprechender, dies durch ein Emblem auszudrükken. Allein die Art, die Verständlichkeit des Gebäudes in Beziehung auf seinen Zwekk auszudrükken, läßt freilich eine große Mannigfaltigkeit zu.

Sollte man nun fragen, wie ist der Künstler gerade auf diese Construction gekommen, so hängt dies wieder zusammen mit einer andern Frage, nämlich mit der, „wenn das Gebäude einen bestimmten Eindrukk des Wohlgefallens macht, worauf beruht dieser Eindrukk?“ Dies ist eine eben so ursprüngliche Frage, wie die, „auf welche Weise diese bestimmte Construction im Künstler entstand.“ Es fragt sich aber weiter, können wir diese beiden Fragen jede für sich lösen, oder indem sie auf einander bezogen werden; d. h. giebt es für die zweite Frage eine andere Antwort als, der Künstler hat diesen bestimmten Eindrukk hervorbringen wollen, und für die erste eine andere Antwort als diese, das Gebäude macht diesen Eindrukk, weil es einen bestimmten Grad von Verständlichkeit mit sich bringt. Wir sehen, daß man sich hier im Kreise herumdreht, und wir nicht jede dieser Fragen für sich lösen können, der Eindrukk des Gebäudes und die Verständlichkeit desselben in seiner Individualität sind

durch einander bedingt. Ich kann nicht mehr Wohlgefallen haben, als ich verſtehe, und nicht mehr verſtehen, als ich Wohlgefallen habe. Hier müſſen wir uns den Hauptpunkt vergegenwärtigen, was trägt zur Verſtändlichkeit bei, Symmetrie, Eurhythmie oder das Maſſenverhältniß? Und auf der andern Seite, worauf beruht die Differenz des größern oder geringern Wohlgefallens nach ſeiner ſymmetriſchen, eurhythmiſchen oder maſſenverhältnißmäßigen Conſtruction? wobei das leztere in der Vergleichung ein Mißfallen iſt. Laſſen ſich dieſe Fragen unabhängig von einander beantworten, ſo läßt ſich auch das Ganze unabhängig betrachten, im entgegengeſezten Falle iſt dieſes auch nicht möglich. Betrachten wir in dieſer Beziehung die einzelnen Punkte, ſo haben wir bei der Symmetrie das Reſultat gewonnen, daß ſie die ſchlechthin gemeinſame Form aller Geſtaltung des Stoffes iſt, und mithin ein weſentlicher Typus. Von einer gewiſſen Seite aus ſchließt dies ſo das Geheimniß der Geometrie in ſich, denn dieſe geht immer darauf zurükk, wenn es auch gleich nicht auf unmittelbare Weiſe erkannt wird. Die einfachſten Demonſtrationen der ebenen Geometrie ſind immer nichts anderes, als Anwendungen des Geſezes der Symmetrie, welches dabei vorausgeſezt wird. Darauf beruht die Beziehung von verticalen und horizontalen Linien zu einander, wie die ganze Theorie der Dreiekke; und daſſelbe iſt auch bei der höheren Geometrie der Fall; denn worauf beruht die Theorie der Kegelſchnitte mit ihren Ordinaten und Abſciſſen anders, als daß man eine Linie finde, die die Curve in ſymmetriſche Abſchnitte theilt. So iſt die Symmetrie das überall verſtändliche, aber eben deshalb auch das ſchlechthin poſtulirte, und ſehen wir ein Gebäude, dem die Symmetrie fehlt, ſo ſchließen wir es von der Kunſtbetrachtung aus. Die Künſtler machen freilich allerlei Ausflüchte, um auch ſolche Werke in das Gebiet der Kunſt hineinzuziehen, indem ſie ſagen, wenn das Symmetriſche nicht auf der Oberfläche liege, ſo ſei es kein Gegenſtand der architectoniſchen Be-

trachtung, es könne nicht bemerkt werden, und doch sei es Kunst. Doch dies sind Spizfindigkeiten. Da nun aber die Symmetrie so allgemein verständlich ist, so kann man nicht sagen, daß sie auch die besondere Verständlichkeit des Gebäudes mit bestimme, ausgenommen, daß eben so wesentlich, wie sie das Gesez der Gestaltung ist, sie auch mit der gewöhnlichen Schärfe des Sinnes aufgefaßt sein will, und deshalb müssen die symmetrischen Eintheilungen in einem gewissen Verhältniß zu der Größe des Gebäudes stehen. Denken wir uns ein Gebäude von großer Dimension, z. B. ein Schloß, und es hätte dieses in der Mitte nur einen Eingang von mäßigem Umfange und weiter gar keine Abtheilungen zu beiden Seiten, so würde dies eine nicht verständliche Symmetrie sein, weil hier das Auge keine sicheren Anhaltungspunkte hat, dieselbe zu übersehen, und es müßten deshalb erst noch andere symmetrische Abtheilungen, z. B. noch andere Eingänge der Auffassung nachhelfen. Aber allerdings nahen wir uns hier zugleich schon wieder dem Gebiete der Eurhythmie, denn nun entstehen Verhältnisse der Linien unter einander. Aus dem Gesagten ergiebt sich nun als eine Regel der Verständlichkeit diese, daß der Ausdrukk der Symmetrie den Dimensionen für ein gewöhnliches Auge angemessen sein muß. Allerdings kann man das Augenmaaß so üben, daß man im Stande ist, weit größere Dimensionen aufzufassen; aber der Künstler muß für einen gewissen Durchschnitt arbeiten, um so mehr, als er für das öffentliche Leben arbeitet. Es fragt sich nun, ob diese Verständlichkeit zugleich die Bedingung des Wohlgefallens ist, oder ob dieses etwas anderes ist. Offenbar müssen wir sagen, mangelt die Symmetrie, so ist auch ein Mißfallen da, wenn das Werk als Kunstwerk angesehen werden soll. Verstehe ich nun die Symmetrie nicht, so ist es so gut, als wäre sie für mich nicht da, und ich kann also nicht Wohlgefallen daran haben. Die Verständlichkeit ist also hier Bedingung des Wohlgefallens, aber freilich, wenn die Symmetrie nicht ein wesentlicher Theil

der menſchlichen Natur wäre, ſo würde auch hier die Verſtändlichkeit nicht ein Gegenſtand des Wohlgefallens ſein; ſo bleibt dieſes Verhältniß ein gegenſeitiges. — Sehen wir hier nun auf die Eurhythmie, deren Vergleichung mit der Harmonie in der Muſik wir durchgeführt haben, ſo iſt ſie hier das Schwierigſte, wie in den muſikaliſchen Verhältniſſen; allerdings ſind Quantitätsverhältniſſe der Zahl dabei geltend, aber aus bloßen Zahlenverhältniſſen kann man das Wohlgefallen nicht erklären. Bei der Architectur haben wir es hier mit Linearverhältniſſen auf der Ebene zu thun, und es fragt ſich daher, was kann in dieſen der Grund des Wohlgefallens ſein, und in wiefern iſt Verſtändlichkeit damit zuſammenhängend. —

Wenn architectoniſche Werke nie ganz zu löſen ſind von der Beziehung auf eine beſtimmte Thätigkeit und Beſchäftigung, ſo wird dies auch eine Einwirkung auf das Princip zeigen, und wenn andererſeits in den architectoniſchen Werken der im Weſen des menſchlichen Geiſtes und der Natur liegende Typus der Geſtaltung ſich zeigen muß, ſo folgt, daß auch die zu ſuchende Regel aus dieſem Elemente abgeleitet werden muß. Stellen wir nun das Geſtaltungsprincip, wie es am meiſten die Kunſt betrifft, als Hauptſache voran, ſo finden wir in der Natur ein zwiefaches Princip der Geſtaltung, das erſte iſt das der Geſtaltung der Weltkörper, als von Einem Punkte aus nach allen Seiten hin wirkend, dies iſt die Kugelgeſtaltung mit allen ihr untergeordneten und davon abhängigen Formen; das zweite iſt die Geſtaltung, die wir finden in der Art, wie ſich das Starre über die Oberfläche erhebt, dies iſt die verticale geradlinige Geſtaltung in ihren mannigfaltigen Formen. Offenbar hat die Architectur ihre Analogie mit der leztern, wie die Cryſtalliſation, mit der ſie, wie ſchon bemerkt, beſondere Aehnlichkeit hat, wenngleich dies unmittelbar mehr auf die gothiſchen, als die antiken Werke zu paſſen ſcheint, welche Differenz wir jedoch vorläufig auf ſich beruhen laſſen. Wenn wir die Geſtaltung in ihren Na-

turverhältniſſen betrachten, ſo haben, wenn auf dieſe Weiſe eine körperliche Maſſe entſteht, die verſchiedenen Dimenſionen auch eine verſchiedene Bedeutung, und ſind alſo noch ein Differentes. Im Großen wird ſich ſelten in der Natur der reine Würfel zeigen, ſondern es hat immer eine Richtung die Oberhand, aber in Beziehung auf das Gewordenſein der Geſtaltung hat jede ihre eigene Bedeutung. Z. B. die Höhe eines vulcaniſchen Erzeugniſſes iſt das Maaß der Kraft, mit welcher die Erhebung vor ſich gegangen. Die Länge iſt das Maaß der Maſſe in ihrer Freiheit, die Breite hingegen iſt die Begrenzung von andern Gegenſtänden her darſtellend. Wären dieſe Dimenſionen ſich gleich, ſo wäre dies in ſich nicht verſtändlich, ſondern ein Spiel des Zufalls, und es iſt vielmehr hier die Ungleichheit als das Verſtändliche vorauszuſezen. Daſſelbe finden wir auch bei den architectoniſchen Maſſen, ſie folgen den Naturgeſezen, und man verlangt hier die Ungleichheit. Die Gleichheit iſt hier alſo ein Extrem, was nicht erreicht werden darf, weil es als ſolches etwas Unverſtändliches iſt. Daraus folgt aber nicht, daß zur Verſtändlichkeit gehöre, den Grund der Differenz einzuſehen, ſondern nur ihr Vorhandenſein genügt dazu. Haben wir ſo ein Extrem auf der einen Seite gefunden, ſo müſſen wir auf der andern Seite das entgegengeſezte zu finden ſuchen. Bei einem architectoniſchen Gebäude nach dem gewöhnlichen Typus gehört jede Seite einer ſolchen Dimenſion an, aber ſie repräſentirt zugleich eine andere, und iſt alſo das Zuſammenſein zweier Dimenſionen. Denken wir uns daher ein Gebäude, deſſen Vorderſeite ein Quadrat wäre, ſo wäre dies eine Gleichheit, die unverſtändlich iſt. So wie man ſich dagegen eine Ungleichheit denkt als das weſentlich Aufgegebene zwiſchen der Horizontale, welche die Länge repräſentirt, und der Verticale, welche die Kraft des Aufſteigens zeigt, und dabei Linien auf der Ebene annimmt, ſo ſind dies immer Theilungen von jener, und ſie haben als ſolche die Tendenz, daß das Ganze ſoll als ein Getheiltes aufgefaßt werden. Würden aber zuſam-

mengehörige Linien von beiden Dimenſionen das Verhältniß der Gleichheit repräſentiren, ſo würden ſie gerade das vorſtellen, was im Ganzen vermieden iſt. Wenn daher die Vorderſeite eines Gebäudes ein Oblongum wäre, und die Fenſter oder andere Abtheilungen derſelben quadratiſch, ſo würde dieſes ein Verſtoß ſein. — Allein was iſt nun das andere Extrem? — Denken wir uns ein ſolches Verhältniß der Länge zu der Höhe, daß beides nicht zuſammen von demſelben Standpunkte aus könnte angeſchaut werden, ſondern jedes von einer beſondern Entfernung aus, ſo daß wir die Länge nicht könnten überſehen, da wo die Höhe noch beſtimmt iſt, — denn je größer die Länge eines Gebäudes iſt, um ſo mehr muß man zurücktreten, um das Ganze zu überſehen, — iſt nun die Höhe zu gering, ſo verſchwindet ſie durch dieſe Entfernung, und dies iſt alſo ebenfalls eine Unverſtändlichkeit. Gehen wir dabei ein in die Analogie mit dem Naturtypus, ſo erſcheint eine ſolche Maſſe, die mit ſo geringer Kraft aufſtiege, alſo von ſo großer Länge und ſo geringer Höhe uns unnatürlich; und ſo trifft auch hier das Unverſtändliche und das den Eindruck des Wohlgefallens verhindernde wieder zuſammen. — Man könnte gegen dieſe Deduction eine Einwendung machen, und dazu die Geſtalt des Thurmes anführen, denn bei dieſem iſt offenbar ein Mißverhältniß zwiſchen der Länge und Höhe, und doch macht dies nicht den unangenehmen Eindruck, wie ſonſt dies Verhältniß an einem Gebäude. Der Thurm iſt aber ſchon ein ſtreitiger Gegenſtand, und diejenigen, welche alles nur von dem Antiken aus betrachten und gelten laſſen wollen, und das Gothiſche zurückweiſen, verwerfen ihn. Aber wenn wir auch nicht darauf eingehen, ſondern nach einem Typus deſſelben in der Natur fragen, ſo kommt es allerdings in der Natur vor, daß Maſſen von kleiner Grundfläche ſich zu einer unverhältnißmäßigen Höhe erheben, es kann jedoch nicht geſagt werden, daß jenes eine Nachahmung davon wäre, ſondern vielmehr zeigt ſich darin Identität des Idealen und Realen. Es iſt mithin ein

noch ſo großes Uebergewicht des Verticalen über die Grundfläche zwar nicht in Widerſpruch mit den Naturverhältniſſen, wie das umgekehrte, allein wir haben es hier mit einem Extrem zu thun, und es gilt auch hiervon, wie überhaupt, was ein Gebäude in ſeinen Dimenſionen und Theilen verſtändlich macht, und den Eindruck des Wohlgefallens bewirkt, iſt die Ungleichheit, welche als ſolche aufgefaßt werden kann. Wollten wir nun die beſtimmten Arten dieſer Ungleichheit claſſificiren in ſolche, die einen ſtärkeren, und in ſolche, die einen ſchwächeren Eindruck des Wohlgefallens machen, ſo würden wir dadurch in das Gebiet des Poſitiven übergehen; und es iſt da ganz daſſelbe, wie bei der Muſik, wo wir bemerkten, daß die Harmonie anfangs nur einfach war, indem das Ohr im Anfange nur weniges zuließ und vieles ausſchloß, weil es einen verwirrenden Eindruck gemacht hätte; aber dies kam nur daher, weil der muſikaliſche Sinn zuerſt noch unausgebildeter war, je entwickelter aber derſelbe iſt, deſto kühner ſind auch in dieſer Hinſicht die Componiſten. Daſſelbe gilt auch von der Architectur, und es kann auf dieſem engen Gebiet nicht irgend ein Beſonderes als immer feſtſtehend und als immerwährende Regel angeſehen werden, indem ſich ſo die Erfahrung analog der Muſik feſtſtellt. Jedoch müſſen wir auch bedenken, daß die Architectur in ihrem Zuſammenhange mit dem öffentlichen Leben auch eine andere geſchichtliche Form hat. In dieſem giebt es nämlich gewiſſe Perioden, welche die Architectur im hohen Grade begünſtigen. Haben dieſe ihre Wirkung gethan, ſo erſcheint dieſelbe nachher mehr auf ſporadiſche Weiſe, und dies iſt keine Zeit, wo neue Formen in der Architectur entſtehen, dieſe Fortentwickelung tritt nur ein, wenn das öffentliche Leben wieder einen neuen Anſtoß erhält. Alle Bewegungen im öffentlichen Leben haben einen gewaltſamen Character; dieſe erſte Bewegung iſt nun nicht günſtig für eine neue Geſtaltung der Architectur. So wie aber eine ſolche Bewegung zu Ende iſt, und in einen feſten Zuſtand übergeht, ſo bringt dieſer Moment die architecto-

nischen Werke in größerem Maaße hervor, und dann entstehen neue Formen, aber immer nur unter solchen Bedingungen. Daher folgen hier die Veränderungen nicht so schnell auf einander, als in der Musik, das wahre Wesen der Sache ist aber in der That in beiden dasselbe.

Auf einen ganz andern Grund des Wohlwollens kommen wir, und der mir eine große Bedeutung zu haben scheint, aber mit jenem nichts mehr zu schaffen hat, — wenn wir das Verhältniß der Architectur in ihrem Gestaltungssystem gemäß dem auch in der Natur zu Grunde liegenden Typus betrachtend, in ihren Werken jedoch ganz besonders auf die bestimmteste Beziehung desselben auf das öffentliche Leben sehen, d. i. das Ethische dieses Verhältnisses betrachten. Ein architectonisches Werk kann in Beziehung der Eurhythmie sehr unvollkommen sein, aber es bringt doch jenen Haupteindruck hervor, und in diesem verschwindet das Unvollkommene wieder in gewissem Grade. Zwar ein geübtes Auge wird immer dieses mitsehen, und so beides zusammen haben, das Wohlgefallen im Ganzen und das Mißfallen im Einzelnen, aber das letztere wird das erstere nicht verdunkeln. Der Grund davon ist eben das auf einander Bezogensein des Physischen und des Ethischen, und zwar in dem größten Momente der Existenz; denn der Typus der Gestaltungen, welche die Architectur ausdrükkt, ist der, durch welchen die Oberfläche der Erde gebildet ist, das Ethische aber, nach welchem sich die Architectur auf das öffentliche Leben bezieht, ist die Art, wie die Entwikkelungen des menschlichen Geistes vollzogen werden. Indem nun beides auf einander bezogen und eins ist, so ist, indem hier der menschliche Geist für sich in Uebereinstimmung mit dem Naturtypus gestaltet, dies der stärkste Ausdrukk für die Herrschaft des Geistes über die Masse. Dasselbe finden wir schon in den allerersten Anfängen der Architectur, obwohl unvollkommen, indem hier noch das Colossale und in ihm das Massenverhältniß dominirt. Je mehr nun das mit hervortritt,

wodurch mehr ein individuelles feines Kunſtgefühl befriedigt wird, deſto mehr wird die Architectur als Kunſt ausgebildet, und es verhält ſich dies, wie das Hinzukommen des Harmoniſchen zu dem Melodiſchen in der Muſik. Nun aber haben wir geſehen, wie die Architectur zufällige Theile zuläßt, die zugleich an der Grenze ihres Gebiets liegen, und einen andern Typus haben, welcher dem Antiken und Gothiſchen gemeinſam iſt. Das Laubwerk an der Säule und die Roſetten dazu ſind das Vegetative in der antiken Baukunſt; und die vielen blumenartigen Verzierungen in der Art, wie die Säule mit dem Gewölbe zuſammenhängt, ſind dafür in der gothiſchen Architectur die Repräſentanten des Vegetativen. Durch das Hinzukommen von dieſem iſt der ganze Geſtaltungstypus in dieſer Kunſt, wie er in der Natur ſich zeigt und der Menſch ihn nachahmt, zuſammengefaßt, woraus eine gewiſſe Richtung auf Totalität entſteht. Wenn wir noch weiter gehen, ſo finden wir auch die animaliſche Geſtaltung als Verzierung aufgenommen, eben ſowohl im Relief der Alten, wie in dem Beiwerk der gothiſchen Baukunſt, ſo daß in der Verzierung der ganze Gegenſaz zwiſchen dem Typus des Organiſchen und Anorganiſchen hervortritt, und ſo das ganze Geſtaltungsprincip in der Architectur zur Anſchauung kommt. Nur der cosmiſche Geſtaltungstypus, die Kugelgeſtalt, hat in der Architectur eigentlich keinen Raum. Allerdings finden wir daſelbſt Analoga davon, aber freilich nur als Theile. Ein gewölbtes Dach iſt allerdings ein Fragment von einer kugelähnlichen Geſtalt, und ſo kommen in manchen architectoniſchen Syſtemen Verzierungen vor, welche die Kugelgeſtalt haben; aber hier iſt genau zu unterſcheiden, was Verzierung iſt, und was weſentlich dem Princip des Ganzen angehört. Das leztere gehört immer dem Haupttypus an, und iſt nur aus dieſem verſtändlich. Das Gewölbe entſpricht in der Natur den Höhlen, aber keineswegs hat es etwas zu ſchaffen mit der cosmiſchen Geſtaltung, denn dieſe bringt nur das Solide hervor, keineswegs den leeren Raum,

der auf bestimmte Weise begrenzt ist. Wenn wir nun finden, wie das Cylindrische und das Kugelfragment einen bedeutenden Raum einnehmen in der architectonischen Gestaltung des einen Systems, in dem andern aber nur die Gesetze der geradlinigen crystallinischen Gestaltung vorwalten, und zulezt noch im Thurm sich entwikkeln, so sehen wir hier nun zwei Arten, auf die Naturgrenze in den Gestaltungen zurükkzugehen, indem in der lezten sehr gut beide Formen zusammen sein können, die geradlinige und die auf dem Runden beruhende. Wenn wir aber dieses übertragen auf das Gebiet der Eurhythmie, so finden wir da immer ein Widerstreben gegen jede Zusammensezung des Geradlinigen und Krummen. Es hat allerdings Zeiten gegeben, wo dieser Geschmakk herrschend war, aber er konnte sich doch nicht lange halten; und dies hat seinen Grund darin, einmal, daß das Geradlinige und Krumme unmeßbar zu einander ist, und daher eine solche Zusammensezung unverständlich zu einander ist; sodann, weil diese Zusammensezung dem Naturtypus widerstrebt, der der Architectur zu Grunde liegt. Niemand wird z. B. gegenwärtig eine solche Façade erbauen wollen, wie die der königl. Bibliothek zu Berlin, denn dies ist unmeßbar und unverständlich, und widerspricht durchaus dem Naturtypus. Anders verhält es sich mit den Verzierungen, denn da waltet das Hauptgesez nicht, und dies macht eben den Unterschied zwischen dem Wesentlichen und Zufälligen der Kunst. In dem Wesentlichen muß der Naturtypus walten, in dem Zufälligen ist es nicht nöthig. Ueberall können wir hier die Regel aufstellen, daß Verständlichkeit und Wohlgefallen hier durch einander bedingt sind, aber es ist nur Verständlichkeit des sinnlichen Anschauens des Auges, und je mehr dies geübt wird, desto mehr werden zusammengesextere und schwierigere Verhältnisse allmälig durch dasselbe können aufgefaßt werden; je mehr nun dieses ist, desto mehr wird auch die Mannigfaltigkeit erlaubt sein, und die beschränkenden Regeln in dieser Hinsicht sind vorübergehend. Daher ist es auch etwas Sonder-

bares, wenn der eine überhaupt das antike Syſtem der Architectur für das richtige und wahre erklärt, ein anderer das gothiſche, und noch ein anderer behauptet, daß in dieſen beiden Formen zuſammen das Ganze der Kunſt erſchöpft ſei. Vielmehr werden Entwikkelungen des öffentlichen Lebens, die nicht auf unmittelbare Weiſe mit dem, woraus ſich das eine oder andere Syſtem gebildet hat, zuſammenhängen, auch neue Formen in der Kunſt hervorrufen, aber wie ſie auch ſein werden, ſo wird man ſie immer auf dieſes Geſez zurükführen müſſen. — Werfen wir noch einen Blikk auf das, was wir als Werk des leichten Stils bezeichnet haben, d. h. ſolche Werke der Architectur, welche nicht aus dem öffentlichen Leben hervorgegangen ſind, ſondern aus der freien Geſelligkeit, und die ſo eine natürliche Neigung hatten, mit den Productionen der ſchönen Gartenkunſt zuſammen zu ſein, ſo iſt, — weil das gebildete Leben immer das geſchichtliche iſt, — da ein Zuſammenſein von Formen aus verſchiedenen Zeiten und Zuſtänden denkbar. Aber dabei muß dennoch immer die Leichtigkeit vorwalten, ſo daß man nicht dabei in Verſuchung geräth, ſie auf das öffentliche Leben zu beziehen, vielmehr muß immer zu ihrer Verzierung ein Zuſammenhang ſein mit ſchönen Anlagen der Gartenkunſt, oder es erſcheint als ein Hineinwagen des Privatlebens in das Gebiet der Kunſt, — um für ein größeres Gebiet der Geſelligkeit da zu ſein. Da iſt allerdings ein ſehr freier Spielraum zu großer Mannigfaltigkeit möglich, und es laſſen ſich da neue Formen der Architectur denken, die nicht bedingt ſind durch weſentliche Veränderungen in dem öffentlichen Leben, indem der Künſtler in den verſchiedenen Formen ſpielt, um ein Gefälliges und Verſtändliches, was ſich auch in ſeiner Bedeutſamkeit in dieſem Kreiſe feſthält, hervorzubringen.

2) Die ſchöne Gartenkunſt.

Es iſt ſchon geſagt, wie die ſchöne Gartenkunſt in ihrem Zuſammenhange mit der Geſchäftsthätigkeit der Architectur verwandt ſei, auf der andern Seite aber auch der Malerei, indem ſie mit der Geſtaltung zu thun hat in ihrer Lichtbeziehung und Färbung, denn die mannigfaltige Färbung der Vegetation iſt ein weſentliches Element derſelben, ſo daß ſie ohne die mannigfaltigen Farben der Gewächſe ſchwerlich eine Kunſt würde. Bleiben wir bei den erſten Anfängen ſtehen, ſo iſt die Agricultur als Geſchäft die reale Baſis der Sache, und es läßt ſich auch hier, wie bei der Architectur, zeigen, wie an dieſe Beſchäftigung als Accidenz die Kunſt ſich anſchließt, ehe ſie ſelbſtſtändig hervortritt. Eine Richtung nämlich auf regelmäßige Geſtaltung findet ſich immer ſchon bei der Agricultur, und hier haben wir alſo eine Aehnlichkeit mit der Symmetrie bei der Geſtaltung des ſtarren Stoffes. Vermiſſen wir die regelmäßige Geſtaltung, ſo ſezen wir immer ein Hinderniß im Gegenſtande ſelbſt voraus. Allerdings iſt hier klar, daß die naturgemäße Geſtaltung eines Stükk Landes geradlinig ſein wird, weil dies die Richtung iſt, auf der alle Bearbeitung beruht, aber es wird hierbei ebenſo die Gleichheit und Regelmäßigkeit geſucht werden. Bietet das Terrain Hinderniſſe dar, ſo wird entweder die regelmäßige Geſtalt, oder ihr zu Liebe ein Stükk des Landes oder etwas von dem Geſchäft aufgeopfert werden, ſo weit es an der Regelmäßigkeit haftet. Nehmen wir die Agricultur im Feldbau, ſo kommen wir ſchwerlich weiter, als zu der einfachſten Regelmäßigkeit. Denken wir dabei auch die Baumzucht, ſo tritt ſchon ein anderes Princip hinein; denn weil das Einzelne ſich da mehr hervorhebt, ſo entſteht ſchon Theilung des bebauten Raumes, alſo des Ganzen durch das Einzelne, was der Eurhythmie ähnlich iſt und dazu fähig macht. Daher ſucht man auch gleich die Regel, nach

welcher die Bäume gepflanzt sind. Diese Regel in der Stellung der Bäume enthält zugleich eine geschäftliche Aufgabe, nämlich dem Baum so viel Raum zu geben, als zu seiner Entwikkelung nöthig ist, aber dabei doch auch so wenig Raum als möglich zu verlieren; dies ist die Ursache, warum die Alten schon bei ihren Baumpflanzungen überall die Form des Quincunx vorgezogen haben. Doch darauf kommt es hier nicht an, sondern überhaupt auf die Regelmäßigkeit dieser Theile in ihrem Verhältniß zum Ganzen, und wie demgemäß eine Ebene nach verschiedenen Seiten durchschnitten und getheilt werden kann. So wie wir uns aber die Baumcultur in einer andern Form denken, nämlich in der der Forstcultur, so liegt hierin schon ein ganz anderes Princip; da erscheinen in dem freien Naturzustande Gewächse von mancherlei Art zusammengestellt. Für das Geschäftliche ist hier die Aufgabe, ob es besser sei, die Mischung zu erhalten, oder die verschiedenen Arten zu sondern, so wie aber hier in der Mischung der verschiedenen Formen der Vegetation der Wechsel der Licht- und Farbenverhältnisse besonders hervorgehoben wird, so findet sich hier ein Punkt, wo die Kunst selbstständig hinzutreten kann. Es ist dann hier Verschiedenheit des Lichtes in seiner Brechung und Färbung und zugleich Verschiedenheit der vegetativen Formen, und beides ist der Eurhythmie fähig, und dabei, wie in der Architectur und Musik, auf mannigfaltige Weise, und nach der verschiedenen Entwikkelung des Sinnes verschieden. Fragen wir nun, wie dieselbe Thätigkeit, die wir als rein geschäftlich betrachteten, und an welcher sich zugleich Elemente der Kunst finden, in freie Productivität übergeht, so kann dieses nur dadurch geschehen, daß das objective reale Interesse des Geschäfts zurüktritt, und dagegen das Bewußtsein der menschlichen Kraft und Thätigkeit an den Entwikkelungen der vegetabilischen Gestalten und deren Wirkung hervortritt. Hier haben wir wieder eine bestimmte Aehnlichkeit und Verwandtschaft mit der Architectur, die mit den andern zusammenhängt, nämlich

es ist diese Wirkung des Menschen hier auf die Natur und in der Natur nicht, in sofern sie den starren Stoff gebildet hat, sondern das vegetative Leben entwikkelt, also Gewalt des Menschen über diese Function der Natur, die aus dem Interesse der Selbsterhaltung nun in die freie Production übergeht. Es soll hier also zur Anschauung kommen die Vollkommenheit der vegetativen Formen und das Zusammengeschautwerden ihrer Mannigfaltigkeit als einer Wirkung der menschlichen Thätigkeit. Es ist eine ganz falsche Vorstellung, wenn man meint, daß es hier auf eine Täuschung abgesehen sei, als ob dies reine Production der Natur wäre, was sich hier darstellt, vielmehr soll die menschliche Thätigkeit darin angeschaut werden, als den Naturtypus in seiner Thätigkeit befreiend, indem sie alle Hindernisse des vegetativen Lebens wegräumt, liegen sie in dem Mißverhältniß des Bodens zu dem, was er tragen soll, oder in dem der Umgebung zu der Entwikkelung des einzelnen Gewächses. Auf der andern Seite ist die harmonische Zusammenstellung der vegetativen Formen in der Mischung von Gestaltung und Färbung etwas, was nur durch die menschliche Thätigkeit hier so geworden ist; allerdings veranlaßt zuerst durch das, was in der Natur gegeben ist, aber ohne sich daran zu binden.

Wenn oben gesagt worden ist, daß die schöne Gartenkunst im Allgemeinen verwandt sei der Architectur, und auf der andern Seite der Malerei, so denkt hier jeder von selbst schon an die Landschaftsmalerei, und man sagt so, was die Landschaftsmalerei auf der Fläche darbietet, das bietet die schöne Gartenkunst auf eine objective Weise dar, so wie man auch von der Sculptur sagt, sie verhalte sich zu der Malerei, wie die Wirklichkeit zum Schein. Allein das leztere ist offenbar falsch, denn wie will man behaupten, daß in einer eisernen Statue mehr Wirklichkeit sei, als in einem Gemälde, da Wirklichkeit in dem Zusammenhange des Innern mit dem Aeußern sich darthut. Anders ist es aber in der Gartenkunst, denn die Gewächse, die man zusammenstellt,

sind hier etwas Wirkliches in sich. Fragen wir nun nach dem Gesez, demgemäß man sagt, was in einer Landschaft schön ist, das ist es auch in der Gartenkunst und umgekehrt, so zeigt sich hier eine Parallele als Identität der Behandlung, aber nur in dieser bestimmten Beziehung. Das zwiefache Verhältniß der schönen Gartenkunst zu der Architectur und Malerei läßt sich durch zwei Extreme erläutern, die sich ergeben, wenn die Verwandtschaft über das natürliche Wesen der Sache hinausgetrieben wird. Diejenige Form der schönen Gartenkunst nämlich, welche die Vegetation in wirklich architectonische Formen umbildet, ist ein solches Extrem, wobei das Wesen der Gartenkunst verkannt ist. Wände, Gewölbe und Gängengänge von Bäumen sind auf solche Weise eine Mißgestaltung der Vegetation; dabei liegt allerdings die Auffassung der Verwandtschaft der Vegetation mit den architectonischen Formen zu Grunde, aber sie zeigt sich auf widernatürliche Weise; denn wenngleich die Gewalt des Menschen über die Natur unverkennbar ist in dieser Gestaltung des Vegetativen, so geschieht es doch nicht, sie zu befreien, sondern um eine hier dem Leben widerstreitende Gestalt hineinzuzwingen. Wie nun dem ungeachtet diese Ausweichung sich nicht so lange hätte erhalten können, wenn nicht auch diese Productionen ein Wohlgefallen erzeugt hätten, so muß man auch sagen, daß sie nicht ausgehen konnten von der Freude an dem vegetativen Leben, sondern von der Freude an der Gewalt des Menschen über die Natur, aber nur in der Willkühr naturwidriger Formen. Erinnern wir uns hier des in der allgemeinen Erörterung näher Untersuchten, in wiefern nämlich die Kunst Nachahmung der Natur sei, wo wir sahen, daß hier keine bloße Nachahmung stattfinde, sondern das, was so erscheine, ausgehe von der Identität des im Geiste liegenden mit dem, was in der Natur das Formbildende ist, so erscheint statt dessen hier die Sache ganz umgekehrt, denn die Natur wird hier zur Nachahmung der Kunst gezwungen, die in anderer Beziehung selbst Nachahmung der Natur wäre.

Gehen wir daher umgekehrt von dem Geſichtspunkte der Nachahmung der Natur aus, ſo werden wir ſagen können, die architectoniſchen Formen ahmen die Natur in ihren vegetativen Formen nach, aber hier ſoll die Natur die architectoniſchen Formen nachahmen; und wenn wir die Productionen des individuellen Lebens noch in der Natur in dem Gegenſatze des Starren und Lebendigen verfolgen, aber dieſes leztere doch als das höhere Princip anſehen mußten, ſo thut man hier einen Rükſchritt, indem das Lebendige in der Form des Todten erſcheinen ſoll. Freilich iſt dazu wieder Kraft des vegetativen Lebens nöthig, und kommt ſelbſt als Virtuoſität derſelben zur Anſchauung, aber in dieſen Darſtellungen als Wand, oder Hirſch, oder Schwan, wie in den holländiſchen Gärten, iſt dies ganz unnatürlich. — Betrachten wir nun die andere Seite in ihrem Extrem, wo man ausgeht von der Verwandtſchaft der Gartenkunſt mit der Landſchaftsmalerei, ſo iſt hier faſt überall aufgegeben eine Mannigfaltigkeit des Terrains. Denken wir uns eine Landſchaft ohne alle Abwechſelung als reine Ebene, ſo darf ſie nur von ſehr geringem Umfange ſein, um dies nicht als Mangel zu empfinden; iſt ſie größer, ſo wird die Landſchaft dürftig erſcheinen, wenn kein Wechſel iſt von Höhe und Tiefe. Sagt man nun, die Gartenkunſt ſoll dies als objectiv geben, was die Landſchaftsmalerei in einer Fläche darbietet, ſo macht man auch die Forderung der Abwechſelung des Terrains, worin liegt, daß wo ſie nicht gegeben iſt, man ſie alſo hervorbringen müßte. So entſtehen künſtliche Berge und künſtliche Felſen, die auch epigrammatiſch lächerlich gemacht ſind. Dieſe Ausweichung hat auch eine Zeitlang geherrſcht, ungeachtet darin etwas kleinliches unverkennbar iſt, und das Verhältniß der Natur durchaus nicht darſtellt; denn findet man in der Natur etwas, wie einen gemachten Berg im Garten, oder finden ſich einige Geſchiebe, ſo achtet niemand darauf, und weiter bringt es doch die Kunſt nicht, und ſo iſt es immer lächerlich. Anders freilich verhält es ſich mit

der Abwechſelung von Land und Waſſer, denn hier hat die Kunſt ihren Anknüpfungspunkt an die Geſchäftsthätigkeit, denn das Waſſer richtig zu vertheilen über einen angebauten Raum, iſt eine der wichtigſten Aufgaben der Agricultur, und findet ſich alſo ſchon in dem, was die Baſis der Kunſt iſt. Man kann deshalb wohl die künſtlichen Felſen lächerlich finden, aber ſagen zu wollen, es ſollten hier keine Hunde herumlaufen, damit ſie nicht die Seen austränken, würde über die Grenze eines berechtigten Tadels hinausgehen, da dies ein ganz anderes Fundament hat, wie jenes. Es iſt ſchwerlich eine ſchöne Gartenanlage zu denken ohne das Waſſer, weil ſonſt das Ganze auf einem Ungefähr zu beruhen ſcheint. Eine über das gewöhnliche Maaß durch die menſchliche Thätigkeit gehäufte und geſteigerte Vegetation kann ſich nicht, wie die gewöhnliche Agricultur, mit der zufälligen atmoſphäriſchen Befeuchtung begnügen, ſondern ſie erfordert auch hierin ein höheres Maaß, und dafür muß hinreichende Sicherheit da ſein. Die ſchönen Gartenanlagen der Pfaueninſel bei Potsdam ſind als Inſel rings von Waſſer umgeben, und doch hat ſie erſt ihre Vollkommenheit erreicht, indem eine künſtliche Bewäſſerung hinzutritt, die durch eine beſondere Maſchine beſchafft wird. Hierin zeigt ſich erſt das Hinreichende für die Erhaltung des vegetativen Lebens in ſeiner Steigerung, und wo es gänzlich daran fehlt, wird man es durchaus nicht zu einiger Vollkommenheit bringen; eine Gartenanlage, die die Folge einer langen anhaltenden Trokkenheit in ſich ſpüren läßt, wird niemals ein anderes, als ein ſchlechtes Kunſtwerk werden, und nur das Mitaufgenommenſein des Waſſers in das Ganze kann dies mit Sicherheit verhüten. — Dies iſt allerdings wieder ein Sachverhältniß, welches eine Analogie hat mit der Architectur, wo wir auch immer ein Gefühl der Sicherheit verlangen als das Maaß, innerhalb welches ſich die architectoniſche Kühnheit halten ſoll. Gerade was das Princip der Schlankheit iſt in der Architectur, wo immer die Kühnheit verticaler Erhebung vorwaltet bei ge-

ringer Basis, das ist hier das Hervorrufen einer starken Vegetation auf einem ungünstigen Terrain, es darf nicht weiter getrieben werden, als das Gefühl der Sicherheit es erlaubt. Sobald das Ganze ausgeht von der Freude an dem vegetativen Leben und der Gewalt über die Natur, so ist in dieser Thätigkeit zugleich die Sicherheit des vegetativen Lebens verbürgt. Daher weit entfernt, daß hier eine Täuschung vorwalten sollte, als ob dies ein Werk der Natur sei, was der Mensch hervorgebracht hat, so beruht vielmehr der richtige Eindruck darauf, daß man es wahrnimmt, daß es durch menschliche Thätigkeit bewirkt sei. Je mehr nun die Naturbedingungen so sind, daß das Fortbestehen ohne Zuthun des Menschen zu erfolgen scheint, desto mehr müssen solche Elemente vorkommen, die wieder auf die menschliche Thätigkeit hinweisen. Denken wir uns zwei Gartenanlagen, eine in einem ungünstigen, die andere in einem höchst fruchtbaren Terrain, so wird man sich begnügen, wenn man in der erstern eine Mannigfaltigkeit von Gewächsen antrifft, die in dem dortigen Klima gedeihen, bei der zweiten dagegen wird dies nicht genügen, sondern man verlangt etwas, worin die menschliche Thätigkeit sich noch mehr zeige, deshalb wird man ausländische Gewächse verlangen, die noch den Character des Fremden an sich tragen, weil sonst nur der Eindruck eines schönen Naturlebens gemacht würde, aber der Eindruck der freien Productivität des Menschen würde nicht zur Anschauung kommen.

Da die schöne Gartenkunst es mit der Gestaltung des Lebendigen in seinen Lichtverhältnissen zu thun hat, so findet hier eine Abhängigkeit von atmosphärischen Eindrücken statt, und es muß dies in einer gegenseitigen Beziehung der Vegetation und des Atmosphärischen sich zeigen. Sobald man sich aber in die Zeit versezt, wo die moderne Kunst sich entwikkelt hat, nämlich die Zeit der Bekanntschaft des Menschen mit dem ganzen Erdboden, so kommt hierzu das Zusammenbringen

des Vegetativen und ſeiner Geſtaltung aus den verſchiedenen Zonen, und ſo entſteht hier ein exotiſcher Theil der Kunſt; und indem es hier auf ſolche Geſtaltungen ankommt, die unter andern Naturbedingungen ſtehen, ſo ergiebt ſich ein ganz anderer Zweig der Kunſt, nämlich das Zuſammenbringen verſchiedener Naturproducte der verſchiedenen Gegenden, aber auch das Uebertragen der verſchiedenen Naturkräfte in verſchiedene Gegenden. Dies ſchließt ſich ganz an die gebundene Thätigkeit an, und es kommt dabei auf den Beſiz und Genuß deſſen an, was die Pflanzen für das Bedürfniß der Menſchen ſind. Aber nun haben ſie auch einen Ort in der vegetativen Geſtaltung, und deren Vollkommenheit iſt noch mehr, als bei den einheimiſchen, ein Werk der menſchlichen Pflege und Kunſt, und alſo ebenfalls ein Werk freier Productivität. Iſt es bei dieſer freien Productivität aber, die ſich auf die Thätigkeit des Menſchen an der Vegetation richtet, bloß die epideictiſche Seite, welche dominirt, ſo würde das Ganze mehr einer Ausartung der gebundenen Thätigkeit ähnlich ſehen, ſtatt eine Kunſt zu ſein. Hier tritt nun wieder eine neue Seite hervor, welche ebenſo die Verwandtſchaft der Gartenkunſt mit der Muſik aufzeigt, wie bei der Architektur die Eurhythmie; es iſt nämlich hier das Verhältniß der verſchiedenen Abſtufungen der Vegetation zuſammen mit den Verhältniſſen der Differenz zwiſchen Boden und Atmoſphäre. Wollen wir uns hier die Elemente denken, aus denen ein ſolches Kunſtwerk beſteht, ſo ſind es Raſen, Blumengewächſe, Stauden und Bäume, als verſchiedene Stufen der Vegetation in Beziehung auf Erdboden und Atmoſphäre, und in ihrem beſondern Zuſammenwirken. Das richtige Zuſammenwirken derſelben iſt die eigentliche Vollkommenheit der Kunſt; nach der Beſchaffenheit des Terrains muß das eine oder das andere an gewiſſen Stellen überwiegend ſein, aber immer mit dem andern in relativem Gegenſaz ſtehen, und im Ganzen muß ein harmoniſches Verhältniß des Elements ſtattfinden. Wenn wir nun fragen, ſoll dies eine gewiſſe Ver-

wandtſchaft zur Muſik andeuten, ſo müßte auch das, was durch die Architectur bewirkt wird, eine Verwandtſchaft mit dem haben, was durch die Muſik bewirkt wird. Gehen wir dahaut zurük, was dadurch zur Anſchauung kommt, d. h. in der von dem Zuſammenſein mit der Poeſie gelöſten Muſik, ſo iſt es nichts anderes, als die Beweglichkeit der innern Seite des ſubjectiven Bewußtſeins durch den Ton. Nur iſt in ſofern hier eine weſentliche Verſchiedenheit, als der Ton hier gänzlich fehlt; denn die Vegetation iſt kein ſolches Product des Menſchen, wie der Ton. Aber es iſt doch etwas ähnliches: denn der Menſch gehört von der einen Seite als Glied in das Geſammtleben der Erde, und ſteht in Wechſelwirkung mit ſeinem Einzelleben zu dem Geſammtleben. Es giebt eine unleugbare Einwirkung der Atmoſphäre in ihrem Wechſel und klimatiſchen Verhältniſſen auf das innere Leben des Menſchen, und ſelbſt die höchſte individuelle Freiheit kann ſich von dieſem Einfluß nur befreien durch die möglichſte geiſtige Abſchließung. Wenn wir dies Verhältniß des Menſchen betrachten in ſeiner erſten Naturgeſtaltung, wo der Menſch ganz receptiv iſt, ſo iſt dies ein ganz ähnliches Verhältniß, wie bei der Muſik, wir finden uns angeregt durch das vegetative Leben in ſeinem atmoſphäriſchen Zuſammenhange wie durch die Muſik; es giebt hier einen Character, der ſich feſthalten läßt, aber die Verſtändlichkeit iſt nicht größer, als ſie es iſt in der Muſik, und es iſt nun die Frage, ob ſich ein Mittel finden läßt, das Unbeſtimmte der Sache auf ein Beſtimmtes zurükzuführen. — Betrachten wir die Inſtrumentalmuſik in ihrem einfachen Wirken, ſo ſtellt dieſe eine Verwandtſchaft dar mit muſikaliſchen Sätzen, welche aus dem andern Gebiete der Muſik hinzugenommen ſind, das im Zuſammenhange mit der Poeſie oder Mimik ſteht, und als ſolches der begleitenden Muſik angehört, und die daher bekannt ſind. In unſerm Gebiete haben wir nichts ähnliches außer den Zuſammenhang, in welchem hier die Werke der Kunſt ſtehen mit der Architectur, was ſeine größte Beſtimmt-

heit hat. Wenn wir nun eine solche Anlage sehen, die nicht als Centrum ein architectonisches Werk hat, so leidet sie daran, daß sie in dieser Beziehung unbestimmter ist. Zwischen einer solchen Anlage und dem Wohngebäude, welches den Mittelpunkt derselben bildet, ist eine Beziehung, und diese Beziehung muß selbst die Verständlichkeit der Gartenanlage mittheilen, die das Gebäude hat; indem nun dieses durch seinen Stil bekundet, auf welcher Stufe des öffentlichen Lebens es steht, so muß es auch diesen Stil der Gartenanlage mittheilen, durch diese Beziehung entsteht seine Bestimmtheit. Denken wir uns dagegen eine solche Anlage ohne architectonischen Mittelpunkt, so muß diese ganz anders gefaßt werden; ohne eine Beziehung auf Architectur aber läßt sich kaum etwas denken. Nehmen wir so den Thiergarten Berlins, oder die Reihe der öffentlichen Parke bei London, oder den Prater von Wien, so ist hier die Beziehung auf die architectonische Masse der Stadt der Schlüssel zu den Anlagen, und sie müßten in dieser Hinsicht einen andern Character erhalten, wenn eine andere Beziehung stattfände. Indem so die Art und Weise des geselligen Lebens bestimmt ist, für welche das Kunstwerk gemacht ist, so machen alle einzelnen Theile, mit jenem übereinstimmend, einen bestimmten Eindruck, und indem das Kunstwerk auch in sofern sich der Musik nähert, daß nicht alles zugleich ist, sondern erst nach und nach sichtbar wird, weil man das Ganze nicht auf einmal übersehen kann, so bilden die einzelnen Partien einen eben solchen Wechsel der Verhältnisse, wie die musikalischen Sätze, und so wird man durch einen Wechsel verschiedener Erregungen hindurchgeführt, welches ebenfalls den Eindruck der Beweglichkeit des Bewußtseins durch dieß Naturverhältniß giebt.

Was nun eben gesagt ist, daß wir es hier mit Werken zu thun haben, die zugleich da sind, aber in ihrer Kunstthätigkeit nur successiv wirken, so führt uns dies zu einer allgemeinen Betrachtung zurück, die hier nur parenthetisch ist. Es wird nämlich

lich in der Kunst häufig als ein Hauptgegenstand dargestellt, daß es Künste giebt, deren Werke zugleich da sind, und andere, deren Werke nur successiv da sind. Indeß kann man diesen Gegenstand nicht so hoch stellen, vielmehr ist er nur untergeordnet, weil er sich gar nicht recht fixiren läßt. Stellen wir uns einem Kunstwerk gegenüber, so giebt es sehr wenig, was dann von dem Gegenüberstehenden als ein zugleich daseiendes kann gefaßt werden. Bleiben wir bei den Künsten stehen, mit denen wir es jetzt zu thun gehabt, so sind hier Mimik und Musik Künste, deren Werke successiv da sind, hingegen Architectur und Gartenkunst solche Künste, deren Werke zugleich und auf ein Mal da sind. Ebenso sind die Werke der Sculptur und Malerei auch auf ein Mal erscheinend, während die der Poesie successiv hervortreten. Aber genauer betrachtet, verschwindet dieser Unterschied ganz. Betrachten wir ein architectonisches Werk von größerem Umfange, so kann man ein solches nicht als eines gleichzeitig übersehen; wollte man es, so müßte man sich in eine solche Entfernung stellen, wo einem das Verhältniß der einzelnen Theile entgeht, und stellte man sich wieder so nahe, daß sich die letztern bestimmter darstellen, so kann man dann das Ganze nicht übersehen. Denken wir uns überdem Gebäude von verschiedenen Façaden, so kann man diese durchaus nicht mit einem Blick übersehen. Dasselbe ist mit der Gartenkunst der Fall; die Gartenanlage ist freilich auf einmal da, aber für den Betrachtenden niemals, sondern selbst von einer Höhe angesehen, bietet sie nur einen Ueberblick, wo das Einzelne der Betrachtung entgeht, oder den Grundriß, welcher jedoch die Sache nicht selbst ist. Nehmen wir ferner auf der andern Seite die Mimik, so hat das Kunstwerk nicht nur im Ganzen, sondern auch im Einzelnen, seinen Schluß in der Gruppirung, und so findet sich auch hier ein Zugleichsein der verschiedenen Bewegungen, in welchen sich das Ganze repräsentirt; und ebenso muß man, wenn man auch das Ganze in seiner Succession betrachtet, sich dennoch das Vergan-

gene mit vergegenwärtigen; denn der Kunſtgenuß iſt in jedem Moment nur da, in ſofern er die Einheit in ſich ſchließt, und es iſt daher immer die Aufgabe, das Succeſſive in ein Zugleichſeiendes zu verwandeln. Der Unterſchied iſt daher, von beiden Seiten angeſehen, doch nur ein fließender, und der Gegenſaz bedeutet nichts weiter als dies, daß alles Auffaſſen eben ſo, wie alle Productivität, immer ein ſucceſſives iſt, daß aber, ſo wie wir uns das Verhältniß von beiden denken, wo das Kunſtwerk als ein Gegebenes und Aufzufaſſendes erſcheint, beides zuſammen ſein muß, das Zugleichſein, d. i. das eine wahre Einheit ſein, und das Succeſſivſein, d. h. das in einer Reihe von Momenten nur Hervorzubringende und Aufzufaſſende. Daſſelbe läßt ſich auch auf die bildenden Künſte anwenden. Schon die Alten haben hier auf einen Punkt aufmerkſam gemacht, der am beſten auf die bildenden Künſte hinüber leitet. In Beziehung auf die Architectur ſahen wir, es ſei der Charakter der Kindheit der Kunſt zuſammengehörig mit einer gewiſſen Stufe der Entwikkelung, auf der manche Völker ſtehen geblieben ſind, wenn die architectoniſchen Kunſtwerke nur das Gepräge des Coloſſalen haben, wo das Verhältniß der Maſſe zu der geſtaltenden Kraft als ein gleichſam unendliches erſcheint, und alle andern Verhältniſſe dagegen zurükktreten. Dieſes überwiegende Maſſenverhältniß iſt, wie ſchon bemerkt, noch eine Rohheit der Kunſt, wenngleich es doch eigentlich Kunſt iſt. Betrachten wir nun die Anlagen der Gartenkunſt in der Natur, ſo finden wir da ebenfalls eine große Abſtufung in Beziehung auf das quantitative Verhältniß, aber es iſt hier gewiſſermaßen umgekehrt. Sehen wir große Anlagen der Gartenkunſt an Privatgebäude geknüpft, und alſo auf das einzelne Leben bezogen, in einem ſolchen Verhältniß, daß es doch auch ein Bedeutendes der Quantität nach wäre, wenn man dies auf das ganze Land bezieht, ſo entſteht dadurch das Bewußtſein von einem ſehr großen Uebergewicht des Einzellebens in der Gemmtheit; weil nämlich ein ſo großer Theil des Bodens, der

die materielle Thätigkeit repräsentirt, nur dem Einzelleben angehört, und zugleich außerhalb des Gebietes der materiellen Thätigkeit hinausgesezt ist. Denken wir uns umgekehrt die nationale Thätigkeit selbst überall als das uneigentliche Gebiet dieser Kunst hervortretend, so daß man sie überall dann sieht, und nur im Einzelnen die Kunst rein für sich hervortretend, so hat hier die Kunst in beiden Fällen den Character des Colossalen, aber in dem Verhältniß eines ganz umgekehrten Eindrukks. Es giebt alte Charten von England, worin alle Parks der Großen mit angegeben sind, und diese nehmen auf den Charten einen großen Raum ein, so daß der aristocratische Character des Landes sehr bestimmt hervortritt. Sagt man im Gegensaz, wie dies von manchen Landschaften gilt, das ganze Land ist wie ein Garten, so ist dies der umgekehrte Fall, die ganze gebundene Thätigkeit erscheint als eins mit der Kunstthätigkeit, und dies ist das Maximum derselben, und schließt zugleich die Kunst mit in sich. Fragen wir dann weiter nach denjenigen Punkten, wo sich die höhere Gartenkunst in ihrer Selbstständigkeit zeigt, so ist es offenbar da, wo sich das öffentliche Leben centralisirt, daher in einzelnen Staaten da, wo der Regent seinen Siz hat; aber indem hier der Gegensaz aufgehoben ist, so ist der Eindrukk auch gar nicht derselbe. In einem republikanischen Staate sind es die Punkte, wo sich das Volksleben centralisirt, also die Städte. Denken wir uns also ein Land wie einen Garten, und die Städte darin und Anlagen umher, so erscheint das Ganze als eine Kunstthätigkeit, aber man kann dieses Ganze nicht übersehen. Was nun in Beziehung auf die bildenden Künste schon die Alten sagten, daß Werke, die nicht könnten auf ein Mal übersehen werden, auch nicht könnten eigentliches Kunstwerk sein, indem sie nicht könnten nach demselben Maaßstabe vollzogen werden, weil ihnen die innere Einheit fehle, wodurch sie also der Kunst einen sehr geringen Umfang anwiesen, — das scheint eine große Wahrheit zu haben, aber auf der andern Seite giebt es auch entgegenge-

sezte Betrachtungen davon; und dies führt uns auf die sehr schwierige Aufgabe, im Gebiete der bildenden Künste die eigentlichen Grenzen der Kunst aufzusuchen.

Die Alten haben gesagt, das eigentlich Kolossale falle aus dem Gebiete der Kunst heraus, der Grund ist dieser: wenn man sich eine, das Maaß der menschlichen Gestalt überschreitende Gestaltung denkt, wie z. B. den Coloß zu Rhodus, so soll derselbe doch als eine natürliche Gestalt ins Auge fallen, und deshalb müssen die obern Theile größer als gewöhnlich sein, weil sie aus der größern Entfernung verkleinert erscheinen; wollte man sie aber im veränderten Maaßstabe kleiner wiedergeben, so wäre dies eine Mißgestalt, und nun sagt man, was durch die bloße Veränderung des Maaßstabes so ganz umgestaltet wird, daß es seinen Kunstwerth verliert, das kann kein Kunstwerk sein. — So ist auch sehr häufig von der gothischen Baukunst gesagt worden, dieselbe mache nur im großen Maaßstabe Eindruck, weshalb dies eigentlich kein Kunsteindruck sei; wenn antike Tempel im verkleinerten Maaßstabe in Gartenanlagen sind, so habe jeder den Eindruck der Schönheit, und der Maaßstab habe darauf keinen Einfluß; wenn dagegen Gebäude im gothischen Stil so klein da ständen, so erschienen sie kleinlich. Dies ist aber kein allgemeines Urtheil, denn oft hat man kleine Gebäude im gothischen Stil in Gartenanlagen, die doch denselben Eindruck machen, wie die des griechischen Stils; und so ist es vielmehr nur ein Geschmacksurtheil, aber die Regel erleidet dadurch keinen Abbruch. Wenden wir dasselbe auf das Gebiet der schönen Gartenkunst an und denken, es wollte jemand auf einem kleinen Raume die Anlage eines großen Parks machen, so würde dies lächerlich sein; wenn man aber daraus schließen wollte, daß die schöne Gartenkunst gar keine Kunst sei, so wäre dies ein falscher Schluß, denn der Eindruck des Kunstwidrigen wird nicht hervorgebracht durch den verkleinerten Maaßstab, sondern dadurch, daß dies nicht durchgeführt werden kann, da die Bäume und Sträucher doch dieselbe

Größe behalten, und so ist mithin nicht der verkleinerte Maaßstab an sich das, was den unangenehmen Eindruck hervorbringt, sondern der aufgehobene, d. i. das nicht in allen Theilen sich gleichmäßig Verändernlassen. Was nun allein von der Größe abhängt, ist freilich noch kein Kunstwerk. Auch in der Architektur ist keine absolute Größe, sondern nur eine dem öffentlichen Leben verhältnißmäßige das Nöthige. Aber nicht blos in der Sculptur, sondern auch in der Malerei will man so das Colossale ausschließen. Bei einem Gemälde von sehr großem Umfange wird das Verhältniß des Maaßstabes müssen geändert werden, wenn der Standpunkt verschieden ist; dies betrifft nicht nur die Höhe, sondern auch die andern Dimensionen, und da giebt es denn Fälle, wo ein Gemälde nur richtig angeschaut werden kann von einem gewissen Standpunkte aus. Fragen wir nun, was es doch eigentlich ist, was hier den Begriff der Kunst in seiner Anwendung aufhebt, so wird man nicht sagen können, daß dasselbe im geringern Maaßstabe nicht mehr denselben Eindruck machen würde, denn die Verjüngung des Maaßstabes ist gar keine nothwendige Operation in der Kunst; sondern es ist dies, daß das so construirte Kunstwerk eigentlich nur besteht im Verhältniß seiner einzelnen Theile zu einander, will aber für ein anderes gehalten sein, als es ist; denn es ist freilich nun dies, was in beliebiger Größe dasselbe wäre, es will aber für etwas anderes gehalten sein. So hat es die Mißgestalt eigentlich an sich, und ich fasse denn nicht dieses, was es ist, sondern ein anderes, und da ist eine Täuschung mit im Spiele, und dies ist es eben, was solche Werke von der Kunst ausschließt, weil sie auf eine Täuschung ausgehen.

Dies verlangt freilich eine allgemeine Erörterung, denn es hängt mit einem früher ganz allgemeinen Irrthum zusammen, nämlich dem, als ob es gewisse Künste gäbe, deren Werth auf einer Täuschung beruht. So sieht man oft die dramatische Mimik an, als ob der wahre Werth derselben darin bestehe, daß

man so hingerissen werde, die Schauspieler für die Personen selbst zu halten. Dieser Irrthum ging sogar in die Theorie über, so daß einzelne Kunstrichter deshalb die Masken, mit denen die Alten spielten, und ihre unvollkommene Decorationsweise verwerflich fänden, weil dadurch die Täuschung aufgehoben werde. Allein es ist wohl klar, daß der Kunstwerth auch auf diesem Gebiete nicht darauf beruht, sondern es ist ein fremdartiger Effect, welcher zeigt, daß wer dem ausgesezt ist, mithin auch ein gewisser Theil des Publikums, sich auf den Standpunkt der Kunst gar nicht erhebt. Daß die Alten es nicht auf die Täuschung angelegt haben, ist bekannt, aber es ist auch unrichtig, daß wir es jezt darauf anlegen. Die mimische Wahrheit, die darin besteht, daß die Bewegungen dieselben sind, die unter den vorausgesezten Bedingungen erfolgen würden, ist von der Täuschung, daß der Schauspieler selbst der Held wäre, ganz verschieden; ja sie geht dadurch ganz verloren, weil dann der unmittelbare Naturausdruk erscheint, wo doch die Kunst erscheinen sollte. Also ist dies ein Irrthum, daß es dabei irgend auf eine Täuschung abgesehen sei, und es wäre schlechts, wenn einer vor dem Publikum thäte, als ob er mit in die Sache hineingerissen würde; und dies geht folglich so weit, daß kein Werk auf irgend einem Gebiete, wobei es auf Täuschung ankommt, Kunst sein kann. Hier bietet sich nun ein sehr verwandter Gegenstand dar in den bildenden Künsten, nämlich die Decorationsmalerei, und es ist die Frage, ob es nicht hierin auf Täuschung abgesehen sei, oder nicht? Das Verhältniß ist hier keineswegs dasselbe, wie bei den mimischen Personen; denn wollten wir uns da von der Person etwas entfernen und fragen, wie es um die Drapeete und Bekleidung stehe, z. B. wenn ein Held auf dem Theater erscheint, der im Harnisch wäre, und es will der, der darin beständlich ist, glauben machen, er sei von Eisen, so ist dies ganz gleichgültig; denn ob er von Eisen oder Pappe ist, oder von dergl. Stoffen, so wird doch der Eindruk für den nicht vermindert, der es weiß,

deswegen, weil hierauf gar nicht der Kunsteindruck beruht; und wollte jemand sagen, derselbe würde in dem wirklichen Harnisch sich weit schwerfälliger bewegen, so würde dies doch nur von ihm als Schauspieler gelten, nicht aber als Held, der den Harnisch gewohnt ist. Da nun aber beide freie Bewegung haben sollen, so muß hier der Harnisch von Pappe sein, damit sich der Schauspieler frei bewegen könne. Ueberhaupt ist so eine gewisse Genauigkeit in der Draperie eine ganz unwesentliche Sache. Bei manchen Theatern wird erstaunlich viel Studium darauf verwandt, daß die Draperie und das Costüm der Zeit und des Standes genau beobachtet werde, aber oft gehört es gar nicht zur Sache, daß die Zeit bestimmt werde, obgleich man wüßte, das Stükk sei in einer bestimmten Zeit geschrieben, und es sei bei den ersten Aufführungen auch so erschienen, denn es ist dies für die Darstellung einer spätern Zeit nicht bloß unwesentlich, sondern kann auch durch die Fremdartigkeit seines Eindrukks auffallen, während doch dieses Auffallende dem Wesen der Poesie nicht entspricht. Wenn es nun aber bei der Draperie völlig gleichgültig ist, ob sie täusche oder nicht, so ist doch noch die Frage, wie es sich mit der Decorationsmalerei verhält, denn da bietet die Beschaffenheit des Theaters schon dasjenige dar, was die Täuschung unvermeidlich zu machen scheint. Denken wir uns ein Zimmer auf dem Theater dargestellt, so kann die Hinterwand sich naturgemäß als dieselbe Wand des Theaters darstellen, aber die Seitenwände können nicht eine einzige Wand sein, weil dies die Bauart des Theaters nicht zuläßt. Wenn nun diese Wand so dargestellt ist, daß sie als eine erscheint, ungeachtet sie zusammengesezt ist, so ist dies eine Vollkommenheit der Decorationsmalerei. Aber nun sagt man, weil darin eine Täuschung liegt, so ist dies nicht mehr dem Gebiete der Malerei zugehörig, sondern den mechanischen Künsten. Fragen wir nun, gehört dies zu der Vollkommenheit des mimisch-poetischen Kunstwerkes, daß diese Täuschung erreicht werde, so ist dies keineswegs

der Fall, und man könnte dies sehr gut missen, ohne daß dadurch dem Wesen des Stükks Eintrag geschähe; es ist daher auch in sofern etwas unwichtiges, darauf auszugehen, daß eine Täuschung stattfinde, weil man es ja doch nicht so einrichten kann, daß der, der an der Seite sizt, es nicht merken sollte, so daß hier nur das zufällige in der Mitte Sizen den verlangten Zwekk erreicht. Deshalb kann es also keineswegs Zwekk der Kunst selbst sein.

Allein wie verhält es sich hier nun mit den Dioramen, dieser Erfindung der neuesten Zeit; da scheint es doch ganz ausdrükklich auf Täuschung abgesehen zu sein, indem hier das, was eine Fläche ist, keineswegs als eine Fläche erscheinen soll, was oft zum Bewundern erreicht wird. In England trat der Fall ein, daß ein Künstler in die Academie der Künste sollte aufgenommen werden, aber nur unter der Bedingung, daß er nicht mehr ein Diorama verfertigte, so sehr war man davon durchdrungen, daß dies nicht in das Gebiet der Kunst gehöre; es ist aber darin zugleich der Saz anerkannt, daß das, was Täuschung will, nur ein mechanisches Kunststükk sei; und so ist es auch in der That, an den einzelnen Theilen kann immer wahre Kunst sein, aber das Ganze, eben weil nur Täuschung beabsichtigt wird, gehört nur in die mechanische Kunst. Dies führt jedoch auf eine sehr schwierige Grenze. Denken wir uns ein großes historisches Gemälde, welches eine Menge Menschen umfaßt, so ist das eine Darstellung von etwas auf einer Fläche, was wirklich nicht auf einer Fläche ist; denn da eine solche Masse von Menschen eine Tiefe einnimmt, so stellt man sie nach den Regeln der Perspective dar, damit sie die Tiefe einzunehmen scheint. Wollten wir, eben weil es bei der Kunst nicht auf Täuschung abgesehen ist, sagen, es müsse die Perspective verbannt werden, was würde dann der Malerei übrig bleiben, nichts anderes, als die vollkommene Form, daß die Figuren so gezeichnet sind, wie auf einer Linie neben einander sind, wie bei der antiken

Malerei und auch bei manchen modernen Bildern. Es giebt Bilder, wo mehrere Heilige neben einander gestellt sind, die neben einander gesehen werden sollen, aber nicht perspectivisch, und jeder hat seine partielle Einfassung; allein deswegen können wir auch keinesweges sagen, daß die Perspective verbannt werden müsse; aber auf der andern Seite, wenn wir dann sagen, daß so kein Grund vorhanden sei, jene mechanischen Kunstwerke nicht anzuerkennen, die bloß auf einer mechanischen Täuschung beruhen, so widerstrebt dies dem Kunsturtheile auch; aber wie sollen wir da die Grenze zwischen beiden Gebieten stekken. Es ist deshalb nöthig, etwas tiefer in die Naturbedingungen der Sache einzugehen. Denken wir uns in einen freien Raum sehend, und stellen uns zwischen dem Gegenstand, den wir sehen, und uns selbst eine durchsichtige Ebene vor, so daß wir etwa durch ein Glas sähen, und denken wir uns dasselbe so groß, daß es wirklich was wir sehen, alles umfaßt, so ändert dies nichts in unserm Sehen, ob das Glas da ist, oder nicht; ein Unterschied würde nur entstehen, wenn es nicht vollkommen durchsichtig wäre. Fragen wir aber, wie wir die Gegenstände sehen, so können wir mit demselben Recht sagen, daß wir sie vor dem Glase sehen, wie hinter demselben; denn sie gehen durch das Glas hindurch vermittelst der das Glas durchdringenden Strahlen. Von diesem Gesichtspunkte aus können wir sagen, die Perspective legt es nicht auf eine Anschauung an, sondern sie bewirkt das Sehen des Gegenstandes auf dieselbe Weise, wie es wirklich ist; denn indem wir den Unterschied aufheben, so sagen wir, es giebt eine Art, die Gegenstände auf einer Ebene zu sehen, welche vollkommen gleich ist der, sie im Freien zu sehen, dies ist aber schon eine perspectivische Art, dieselbe bringt also in dem wirklichen Sehen keine Veränderung hervor, und so ist hier also nicht eine Täuschung, worauf ausgegangen wird, sondern die reine Wahrheit des Sehens selbst, die auf dem Bilde dargestellt wird. Worauf beruht aber der Unterschied zwischen dieser und jener andern Darstel-

lung, um dadurch den Punkt zu erlangen, der die Grenze der Kunst hier bestimmt? — Die Malerei hat es nur mit dem Gesicht zu thun, und gemäß der aufgestellten allgemeinen Formel der schönen Kunst faßt das Gesicht zwar die schönen Gestalten auf, aber es würde dies nicht können auf dieselbe Weise geschehen, wenn nicht ideal der Typus der Gestalten in uns läge, dies ist das die Spontaneität vertretende Element, und dies geht dann in die Production über. Indem nun die Malerei es nicht allein mit den Gestalten, sondern mit denselben in ihren Lichtverhältnissen zu thun hat, so geschieht auch das Sehen und Auffassen der Gestalten derselben nur so, — wir sehen immer nur eine Ebene, nie eine Tiefe oder Solidum, auch nicht die verschiedenen Gestalten in verschiedener Fläche hinter einander, sondern immer nur auf einer Ebene. Daß sich das Sehen nicht in Widerspruch sezt mit den andern Mitteln, wodurch wir Dimensionen auffassen, kommt von dem natürlichen Zusammenwirken der Sinne her und der Reduction des einen auf den andern. Wenn das Auge zuerst sich öffnet, so erscheint ihm nichts, als ein Planum, auf dem die Bilder sind. Aus dem bisher Gesagten folgt, daß die perspectivische Malerei keineswegs in Wechselwirkung stehe mit jener Täuschung, welche darauf ausgeht, durch unterbrochene Flächen nur eine sehen zu lassen, sondern sie giebt die reine Wahrheit des Sehens, und nichts von der Gestalt wird dargestellt, als was das Auge wirklich allein giebt. Wenn wir daher die Productionen der Alten, wo die Perspective gänzlich fehlt, betrachten, so muß natürlich mit derselben auch mehreres andere fehlen, wie die ganze Beleuchtung und Luftperspective; aber eine solche Reihe von Figuren, wie sie gesehen werden auf einer Ebene und in einer Linie, erscheint immer als Uebergang zur Sculptur, und gar nicht als ein wirklich Gesehenes, und sie verhalten sich gar nicht zu der größern Ausbildung der Malerei, als das Wahre zur Täuschung, sondern man konnte das Sehen nicht recht nachbilden, und wenn

gleich man die Mängel einer solchen Darstellung im Gegensatz zu der natürlichen, wie sie das Auge darbietet, wirklich erkannte, so wußte man es doch nicht anders zu machen. Hier also ist die Grenze der schönen Kunst nicht so schwer zu ziehen, und alles, was darüber hinausgeht, gehört nicht mehr zu dieser, der Hintergrund der Decoration eines Theaters kann ein wahres Gemälde sein, aber die Coulissen sind es nicht. Ueberall, wo eine Täuschung beabsichtigt wird, die etwas anderes erreicht, als die Wahrheit des Sehens, da geht dies über das Gebiet der Kunst hinaus, und wird ein mechanisches Kunststück; darin hat es doch auch seinen Werth, und wird immer auch gern gesehen; alles hingegen, was die vollkommene Wahrheit des Sehens hervorbringt, ist zugleich die Vollkommenheit der Kunst.

Nun aber entsteht hier eine andere Frage, die ebenfalls nicht leicht ist zu beantworten. Wir sahen, die schöne Kunst habe ihr Wesen darin, daß das, was sonst gebundene Thätigkeit ist, in eine für Productivität bestimmte Thätigkeit ausgeht, die nur als freie Productivität erscheinen will. So haben wir es dargestellt bei der mimischen Kunst, indem die gebundene Thätigkeit daselbst nur der unmittelbare Naturausdruck ist; in der Architectur dagegen sahen wir die Thätigkeit ursprünglich von dem Bedürfniß ausgehen, aber als freie Kunst ließ sie sich niemals lösen von den Beziehungen auf das öffentliche Leben, weil sie sonst ihre Verständlichkeit aufgeben würde. Ganz anders verhält es sich hier mit den Beziehungen der Malerei auf die gebundene Thätigkeit. Betrachten wir die ganze Operation, mit welcher es die Malerei zu thun hat, nämlich Gestalten darzustellen für das Auge, so treffen wir zuerst auf etwas, das hierher zu gehören scheint, aber ganz in dem Gebiete der Wissenschaft liegt, dies sind die geometrischen Figuren. Jede solche ist eine aus freier Productivität hervorgehende Gestaltung, aber sie hat ihren Zweck in der Wissenschaft. Zur Malerei hat sie wohl noch niemand gerechnet, jedoch wir müssen uns auf alle Fälle genauer

der Grenzen bewußt werden. Dieses Gebiet scheidet sich aber sogleich ab; will man 1) hier nichts weiter sehen will, als Abstractionen, denn die Flächenumrisse sind nur Abstractionen; anders verhält es sich mit Figuren zur Erläuterung der Mechanik, wobei Licht und Schatten ist, aber diese haben auch schon nicht denselben allgemeinen Werth für die Wissenschaft; geometrische Körper dagegen, die rein durchsichtig gezeichnet werden, haben schon eine perspectivische Darstellung, die ihnen nicht fehlen darf, und so einen mittleren Standpunkt, indem die eigentliche Nachbildung die körperliche ist; 2) fehlt aber auch das Lichtverhältniß gänzlich, und es ist so mehr nur die mechanische Seite desselben aufgefaßt. Fragen wir ferner, wie verhält es sich mit den architectonischen Grundrissen und militairischen Plänen von einem Terrain, so findet sich hier schon eine gewisse Annäherung an die wirkliche Zeichnung, aber bei genauerer Betrachtung ergiebt es sich doch, daß sie noch in dasselbe Gebiet gehören, wie die rein geometrischen Figuren. Wenn die Art, wie man auf einem solchen Plane das Gras oder einen Wald bezeichnet, Aehnlichkeit hat mit der wirklichen Gestaltung desselben, so ist dies etwas ganz Willkührliches und Zufälliges, und es ist nur ein abstractes Zeichen und kein Bild der Wirklichkeit. Es verhält sich dies gar nicht anders, als wenn man geologische Charten nimmt, wo das verschiedene Gestein durch verschiedene Zeichen dargestellt wird. Da findet es sich zuweilen, daß das Zeichen der Crystallisation nachgeahmt wird, welches der Steinart eigenthümlich ist, aber es ist dies ganz willkührlich; dies würde also rein der gebundenen Thätigkeit angehören, und zwar so streng, daß sich überhaupt nicht leicht etwas der Malerei zugehöriges anbringen läßt, sondern jede solche Zuthat wie etwas fremdartiges erscheint. Wenn z. B. auf einem solchen Plane die Bäume Schatten werfen, so ist dies eine Zuthat, die ganz überflüssig ist. Hier ist also auch nicht einmal ein uneigentliches Kunstgebiet. Nun aber, wenn wir noch etwas weiter gehen, so finden wir häufig Abbil-

hangen von sichtbaren Gegenständen als Erläuterung der Beschreibung derselben, und es ist hier die Frage, gehören diese in die Kunst oder nicht. Freie Productivität ist hier nicht dabei, sondern es sind nur treue Abschriften von dem, was einer gesehen hat, denn der Beschauende soll sich den Gegenstand gerade so vorstellen können, wie der Beschreibende ihn gesehen hat. So, wenn in dieser Beziehung die Aussicht von einer Stadt oder Gegend gezeichnet wird, so soll dabei die genaueste Aehnlichkeit obwalten. Dies wird oft auch in bloßen Linearumrissen gegeben, wo das Beleuchtungsverhältniß nur ein Minimum ist; da fehlt also schon das eine Element, und es giebt dies deutlich zu erkennen, daß eine eigentliche Richtung auf die Kunst dabei nicht stattfinde, und da eine solche Production nicht ein Kunstwerk sein will, so ist es auch nicht als solches anzusehen. Aber wo ist da die Grenze zwischen diesem und der eigentlichen Landschaftsmalerei? — Wollte hier jemand sagen, um den bestimmten Unterschied anzugeben, — eine jede Landschaftsmalerei müsse erfunden sein, so wäre dies falsch, schon deshalb, weil man dies keiner Landschaft ansehen kann. In der That ist aber überhaupt hier die Grenze zu bestimmen sehr schwierig; denn es lassen sich eine Reihe von Uebergängen denken, und das vermehrt die Schwierigkeit. Fangen wir an mit der bloßen Linearzeichnung zu einer Beschreibung, so daß nun jeder selbst sich das Ganze, wenngleich noch auf sehr unbestimmte Weise, denken kann, so entsteht hier ein Bild des Gegenstandes, welches aber noch sehr unbestimmt ist. Thut man hier noch etwas hinzu und colorirt das Bild, so hilft man der Einbildungskraft dessen, der es ansieht, nach. Eine Landschaft jedoch kann man dies noch nicht nennen. Es giebt große Werke, die sehr schätzbar sind, z. B. große Sammlungen von Schweizergegenden, und es sind dies bald Linearumrisse für sich, bald Colorirungen derselben, aber dieser Linearumriß drückt dem Bilde den Stempel einer Abschrift auf. Es entsteht zwar auch Perspective, aber Niemand kann es

für ein Kunſtwerk anſehen; auch iſt der Zweck ein ganz andrer, nämlich in die Stelle deſſen zu verſetzen, der in der Gegend geweſen iſt; und es iſt ein rein geographiſches Intereſſe dabei. Nun aber läßt ſich hier gleich, als ſehr verwandt, etwas anderes denken; nehmen wir z. B. die bekannten Flaxmannſchen Umriſſe zu Homer; werden ſie dem Homer ſelbſt eingehändigt, ſo ſehen ſie völlig wie erläuternde Umriſſe aus, und doch können ſie dies wohl ſein? Die Abſchrift fällt hier weg, der Dichter beſchreibt zwar einzelne Geſtalten ſehr genau, und daran muß ſich der Maler halten, aber innerhalb dieſer Grenzen hat ſeine freie Production einen großen Spielraum. So gewiß alſo jenes von der Kunſt auszuſchließen war, ſo beſtimmt iſt dieſes daher aufzunehmen; denken wir uns daſſelbe bei einem Geſchichtswerke, ſo verhält es ſich ebenſo, und es ſind dies allemal Kunſtwerke, auch wenn es blos Lineamumriſſe ſind, da es auch hier auf die Wirklichkeit des Gegenſtandes nicht allein ankommt. So läßt ſich von dieſer Seite die Grenze der Kunſt beſtimmen, und es haben die beiden Fälle eine große Aehnlichkeit, da beide nur Acceſſorien zu einem andern Werke ſind; aber der Unterſchied bleibt doch ſtehen, daß das eine die Copie von etwas Wirklichem iſt, und einen beſtimmten Zweck in Beziehung auf dieſe Wirklichkeit erreichen ſoll, während das andere freie Productivität für ſich iſt, ſelbſt in den Lineamumriſſen.

Aber wenn nun jener Charakter verſchwindet, daß die Lineamumriſſe und das Colorit etwas beſonderes für ſich ſind, und wenn nun die wirkliche Gegend abgezeichnet wird gerade ſo, wie es ſich für ein Kunſtwerk gebührt, d. h. mit gänzlicher Beſeitigung jener Duplicität, worauf beruht dann dies, daß man ſagt, dies muß eine wirkliche Gegend ſein? Durch die Unterſchrift freilich läßt ſich dies andeuten, aber dieſe iſt an ſich gleichgültig und kann eben ſo gut wegbleiben, und das Gemälde iſt doch daſſelbe, und es muß für ſich erkannt werden, ob das Ganze eine Darſtellung iſt zu einem beſtimmten Behufe, und nicht ein

eigentliches Kunſtwerk. Es iſt hier ſehr ſchwierig, den Unterſchied anzugeben; die Wirklichkeit macht es nicht aus, da auch ihre Darſtellung Kunſtwerk ſein kann. Wenn nun aber doch ein Unterſchied angegeben werden ſoll, ſo folgt, wenn der eigentliche Zweck der Abbildung die Wirklichkeit iſt von einem beſtimmten Umfange, ſo erfordert dieſer Zweck ſolche Dimenſionen, wobei das Verhältniß der beiden Elemente der Malerei, nämlich die Darſtellung der Geſtalten und das Lichtverhältniß, nothwendig alterirt wird, d. h. alles, was ſich auf Beleuchtungsverhältniſſe bezieht, wird in ſolchen Abbildungen zurücktreten, und zwar ſo, daß man ſieht, dies iſt nicht als ein Kunſtwerk gewollt, wie es auf dieſer Stufe ſein müßte. — Noch ſchwieriger iſt dieſer Punkt. Denken wir uns Zeichnungen zu einem Geſchichtswerke, wobei Momente aus demſelben dargeſtellt werden, ſo iſt das ein Kunſtwerk. Denn, da der Geſchichtſchreiber nur einen Moment ſo beſchreiben kann, daß er ein Regulativ für ein Gemälde wird, ſo iſt hier die Zeichnung freie Production, die ihren Anlaß daraus genommen hat. Finden wir nun aber ſtatt ſolcher Zeichnungen einzelne Männer dargeſtellt, die in der Geſchichte vorkommen, gleichviel, ob dies geſchehe, in ganzer Geſtalt oder im Bruſtbilde, ſo wird es ſtreitig ſein, iſt es eine Geſtalt, die der Künſtler ſich ſo gedacht hat, oder ſoll es eine Abbildung ſein von dem wirklichen Ausſehen des Mannes, und es liegt zugleich darin ein Schwanken, ſoll es eine erläuternde Abbildung ſein oder ein Kunſtwerk. Es iſt gar nicht leicht, ſich da zu entſcheiden, und doch nothwendig, denn ſonſt fehlt alle Sicherheit über den Umfang und die Grenzen der Kunſt; dies führt aber zu der Frage, ob das Portrait ein Kunſtwerk ſei oder nicht, und wenn wir dies nicht beſtimmt haben, ſo können wir nicht ſagen, daß wir die Grenzen der Kunſt und ihren Umfang begriffen haben. — Wenn wir die Frage auf eine allgemeine Weiſe faſſen wollen, ſo kommt alles darauf an, zu zeigen, daß die Production noch innerhalb der ſchönen Kunſt liege, wenn auch die Ge-

ſtaltung ſich zurükbezieht auf das Wirkliche; um aber dieſe Frage ganz erledigen zu können, müſſen wir überhaupt die freie Productivität in dieſer Art von Geſtaltung noch genauer erwägen. Wir müſſen hierbei immer ausgehen von der Identität derjenigen geiſtigen Function, die ſich als freie Productivität in der Kunſt zeigt, und derjenigen, die ſich als Receptivität darthut in der ſinnlichen Auffaſſung der Geſtalten. Dieſe geiſtige Function geht nun auch darauf, identiſch in ihr und der Natur das einzelne unter das Allgemeine zu faſſen, und mit dem einzelnen zugleich das allgemeine Schema der Geſtalten zu produciren. In der Natur iſt das, was hier das Allgemeine iſt, gegeben als die ſich reproducirende Gattung, und alle einzelnen Weſen derſelben Art ſind als Erſcheinungen davon anzuſehen. Wenn wir nun dies beides in ſeinem Verhältniß zu einander betrachten, die Thätigkeit, die bei dem Auffaſſen ſtehen bleibt, und diejenige, welche das freie Bild verwandter Geſtalten darſtellt, ſo werden wir darauf zurükkommen, was ſchon bei der Erörterung, ob die Kunſt Nachahmung der Natur ſei, geſagt worden iſt, nämlich daß ſie die Ergänzung der Natur ſei; denn wie wir auch das Einzelne nach einander auffaſſen, ſo erſchöpft es doch nie den allgemeinen Begriff; immer iſt noch übrig, was der Möglichkeit nach im Allgemeinen liegt, aber als einzelne Wirklichkeit nicht erſcheint. Da iſt die Kunſtproduction das Complement der Auffaſſung anticipirend, producirend, was noch nicht iſt, und reproducirend, was ſchon geweſen war; und es treten dieſe Geſtaltungen in dieſelbe Reihe mit dem Aufgefaßten. Wenn wir dies nun anwenden erſt im Allgemeinen auf alle dem menſchlichen Geiſt auf ideale Weiſe inwohnenden Formen und in der irdiſchen Natur als ſein reales Abbild die als lebendige Kräfte gegebenen Formen des Daſeins betrachten, ſo erſcheint uns die ganze freie Productivität als jene Ergänzung; und wenn wir das ganze geiſtige Leben in einen Moment zuſammenfaſſen, ſo iſt es auf der idealen Seite nur vollendet in beiden Functionen des Geiſtes,

in dieſer Auffaſſung des Gegebenen und der freien Production von Innen heraus, ſo wie, wenn wir es auf der Naturſeite betrachten, die ganze Zeitreihe dazu gehört, damit ſich die geſammte Kraft in Einheit entfalte. Ueberſehen wir nun geſchichtlich das ganze Gebiet der bildenden Kunſt in dieſer Beziehung, ſo ergeben ſich mannigfache Abſtufungen in dem Verhältniß der freien Geſtaltenbildung zu der Auffaſſung des Wirklichen. Wir finden z. B. eine phantaſtiſche Geſtaltenbildung, der eigentlich nichts in der Wirklichkeit gegebenes entſpricht. Betrachten wir z. B. die Centauren, ſo iſt dies eine phantaſtiſche Geſtaltenbildung, und wir können nicht ſagen, daß jemals davon das Analogon in der Natur erſchienen ſei, und dies ſcheint dem oben geſagten völlig zu widerſprechen. Fragen wir nun, ob man jetzt wohl eben ſolche Erfindungen und dergleichen phantaſtiſche Geſtalten machen würde, ſo laſſen ſich ſolche Fälle wohl denken, und in den Arabesken findet ſich etwas der Art, indem in dieſen Randeinfaſſungen allerlei Geſtalten von Vögeln u. ſ. w. vorkommen, welche ganz nicht dem Wirklichen entſprechen; allein fragen wir, ob man jetzt wohl noch urſprünglich ſolche Geſtalten erfinden würde, um ſie etwa in großen hiſtoriſchen Compoſitionen auftreten zu laſſen, was dem Mythus in der Poeſie entſpräche, ſo iſt, wie es jetzt nicht mehr möglich iſt, einen eigentlichen Mythus zu produciren, auch dies nicht mehr möglich, ſolche Productionen zu machen. Was iſt aber der gemeinſame Impuls zu dem Mythus in der Poeſie und zu dieſer Geſtaltenbildung in der bildenden Kunſt? So wie der Mythus einerſeits Ergänzung der Geſchichte iſt, als das Vorgeſchichtliche in hiſtoriſchen Formen ausſprechend, ſo iſt er auch eine Ergänzung der Natur; ausgehend nämlich von dem Bewußtſein, daß das, was uns umgiebt, nicht die Totalität der irdiſchen Geſtaltungen des Lebendigen aufwiegt, producirt die Phantaſie Formen, welche außerhalb des Irdiſchen liegen, zur Ergänzung der Natur. Dies geht wohl an zu einer Zeit, wo noch wenig von der Natur auf der Erde bekannt war, und wir

erkennen darin das Bestreben, die Totalität der noch nicht erkannten Naturproductionen zu besitzen, was aber nicht damit übereinstimmen kann, weil die Naturbedingungen nicht gegeben sind. — Dagegen solche Productionen, wie die auf den Arabesken, — und anders, als in verwandter Form, dürften wohl schwerlich solche phantastische Gestaltungen vorkommen, — haben gar nicht mehr dieselbe Bedeutung, sondern sie sind ein freies Spiel, gleichsam ein zufälliges Zusammentreffen von an sich bedeutungslosen Linien; denn so erscheinen diese selbst in den bloßen freien Linearcompositionen, die bei den Arabesken sind. Noch eine andere phantastische Gestaltung giebt es in den Höllenstücken oder sogenannten Höllenbreughel, wo Teufel in mannigfaltigen Gestaltungen dargestellt werden, die durchaus fern sind von der Wirklichkeit. Mit diesen hat es aber eine ähnliche Bewandtniß, wie mit den Centauren, dies ist eine Belebung eines als allgemeine Vorstellung Gegebenen, was in der Phantasie eine gewisse Festigkeit gewonnen hat; da ist eine Abhängigkeit von etwas, was in das Gebiet des Mythus gehört, und es ist eine Erzeugung von etwas, was im geistigen Leben liegt, als ein uns bekanntes Princip des Bösen im Zusammenhange mit den indischen Mythen. Also läßt sich doch immer hier der Zusammenhang beweisen, und man würde eben so gut phantastische Gestaltungen des Himmelreichs geben, wo auch eine Abhängigkeit vom Mythus stattfände. Die freie Gestaltung kann um so mehr über die Wirklichkeit hinausgehen, als eine Aufgabe besteht, sich außer der Wirklichkeit noch ein anderes Gebiet lebendiger Vorstellungen zu gestalten, angeregt theils durch das Bewußtsein früherer Zeiten, von denen vieles unbekannt war, theils durch das Bewußtsein der Beschränktheit der Natur, als Ergänzungen des Totalität. Hier haben wir also eine Entwikkelung, die über unsere allgemeine Ansicht hinauszugehen scheint, nach der wir im Wesentlichen die freie Productivität für identisch mit der Naturbildung feststellten, welche sich aber erklären läßt. Sonst ist in der bildenden Kunst

nur freie Gestaltung des Einzelnen als Ergänzung des in der Natur wirklichen Einzelnen, und wenn wir uns den Künstler hier (Sculptur und Malerei als eins betrachtet) in seiner specifischen Begeistung denken, so folgt, daß so der Künstler eigentlich beständig in einem freien Gestaltenbilden begriffen ist, wo dann dasjenige heraustritt, was in ihm besonders lebendig ist. Betrachten wir die Sache etwas genauer, so finden wir dies Princip als Begeistung des Einzelnen sich wieder theilend; für die Sculptur ist die menschliche Gestalt das eigentlich ausschließliche, was den Kern in sich faßt, alles andere ist nur zufällige Zuthat; allein in das Gebiet der Malerei läßt sich die ganze Gestaltenbildung aufnehmen, und da finden wir nun in einzelnen Künstlern die überwiegende Richtung auf die menschliche Gestalt als freie Gestaltung des Einzelnen, andere aber, die vorzüglich die animalische Natur sich wählen, und andere in der Richtung auf das Vegetabilische; denn von der Composition selbst war hierbei noch nicht die Rede, sondern nur von der einzelnen Gestaltenbildung. Hier ist nun der Punkt, wo die freie Productivität der Gestaltenbildung, wie sie Ergänzung der Natur ist, der Quantität nach, so auch Erfüllung der Natur ist, der Qualität nach. Der Künstler producirt die Gestalt aus dem allgemeinen Schema, mit Abweisung alles desjenigen, was in den realen Zusammenhang der lebendigen Kräfte des Wirklichen hemmend eingreift, und diese reine Production aus einem allgemeinen Schema ist das, was wir das Ideal nennen. Dies ist nun das Kunstgebiet, wo wir unsere allgemeine Formel in vollkommener Anwendung finden, ohne daß ihr Gebiet überschritten würde. Nun aber, wenn der Künstler wirklich Gegebenes bildet, sei es nun Portrait, Landschaft oder die einzelne menschliche Gestalt, so ist dies ein Zurückziehen von der Freiheit der Productivität, und ein Sichanschließen an das Wirkliche. Fragen wir nun, wie der Künstler dazu kommt, so müssen wir, indem wir auf den Anfang zurückgehen, den Künstler in der auffassenden

Thätigkeit denken. Der Künſtler ſieht eine einzelne Geſtalt, und ſo entſteht das Verlangen, dieſelbe abzubilden, und dies hat ſeinen Grund in Folgendem. Wir müſſen uns hier den Künſtler in einem gewiſſen Sinne als im Wettkampf denken mit der Realität. Die Tendenz deſſelben iſt von der einen Seite die qualitative Ergänzung der Natur zu ſein, d. h. die einzelnen Geſtalten ſo zu bilden, wie ſie ſein würden in der Natur, wenn nichts hemmend einwirkte. Davon entfernt ſich nun mehr oder minder die Natur, tritt ſie aber in einzelnen Geſtalten in dieſer Vollkommenheit hervor, ſo findet ſich der Künſtler gleichſam von der Natur überwunden, denn auch ſeine Geſtaltung iſt eine Annäherung an die Vollkommenheit. So geht beides in einander, und daraus entſteht natürlich das Beſtreben des Künſtlers, dieſes Bild zu fixiren, und ſo wie er von ſeinen einzelnen innern Geſtalten nur diejenigen fixirt, die für ihn einen beſondern Werth haben, ſo geht dies auch auf die äußere Geſtaltung über. Auf der andern Seite iſt aber auch die freie Geſtaltung des Menſchen die quantitative Ergänzung der Natur. Sehen wir auf die menſchliche Geſtalt hin, ſo individualiſirt ſie ſich ins Unendliche; ſo ſind die verſchiedenen Racen der Menſchen als ſtehende, ſich wiederholende Typen dennoch zugleich Modificationen derſelben nach verſchiedenen Seiten hin. In jeder ſind wieder mehrere Volkstypen, als eine im allgemeinen Racentypus, aber unter ſich verſchieden; und nun ebenſo die einzelnen Geſtalten unter dieſen. Da iſt nicht nur eine Unendlichkeit von ſolchen perſönlichen individuellen Bildungen möglich, ſondern wir poſtuliren ſie auch innerlich; und es iſt dies eine Forderung, die wir ſogleich in ihrer Wahrheit erkennen, und nach der wir beſtändig thätig ſind, daß die Unendlichkeit von einzelnen Geſtaltungen zum Vorſchein komme. Die Geſtalten, die ſich der Künſtler innerlich bildet, ſind vom demſelben Werthe, ſie ſollen das ergänzen, was nicht erſcheint, aber zugleich erkannt wird als Modification der menſchlichen Geſtalt. Denn wollte jemand eine einzelne Geſtalt

malen, so daß es niemand erkennen sollte, ob dies ein Europäer oder Asiat, von welcher Race und welchem Volke er wäre, so würde dies die Idee der Kunst aufheben. Führen wir nun die verschiedenen Modificationen auf etwas allgemeines zurück, so sind es die Verschiedenheiten der Verhältnisse, in denen die einzelnen Theile der menschlichen Gestalt zu einander vorkommen können innerhalb gewisser Grenzen, ohne zur Mißgestalt zu werden. Hier kann derselbe Fall eintreten, daß eine einzelne Gestalt in der Wirklichkeit dem Künstler erscheint als eine bestimmte Modification besonderer individueller Verhältnisse der einzelnen Theile, der er einen bestimmten Werth einräumt, und sie mit Klarheit auffaßt; so tritt dies in dasselbe Verhältniß, wie seine eigene Gestaltenbildung, und er trägt es so in die Kunst über, um es auszuführen. Hier sehen wir also, Auffassung und Gestaltenbildung schlagen in einander über, und werden in dem Künstler productiv. Fragen wir aber, wird sich eine solche Darstellung verhalten wie eine Copie, so wird ein jeder dies verneinen, indem die ganze Productivität des Künstlers darin erscheinen muß. Bei einer bloßen Copie gilt dasselbe, was von der Landschaft als bloßer Aussicht gesagt wird, es treten bloß die Umrisse als das Beabsichtigte hervor, und die Lichtverhältnisse treten zurück, und es kann nicht die Rede davon sein, daß die Gestalt da in einem bestimmten Moment gefaßt wird, sondern man will sie so, wie sie immer dieselbe ist. Wenn dagegen der Künstler eine wirkliche Gestalt bildet, so wird dieselbe gewiß in einem bestimmten Momente abgebildet werden, und zwar gewiß in einem solchen, der sie in einem solchen Verhältnisse zeigt, wo die Eigenthümlichkeiten, welche die gegebene Gestalt zur Kunstgestalt machen, am klarsten hervortreten. Wenn der Künstler eine Landschaft abmalt, so wird er sie in einem besondern Beleuchtungsmoment darstellen, und ist er nicht gegeben, so schafft er ihn, dies ist die freie Productivität auch an der Wirklichkeit. In diesem Sinne giebt es also Abbildung des Wirklichen, die

doch wahres Kunstwerk ist, aber nur in sofern, als sie von dem Motiv ausgeht, daß die Productivität der Kunst die Ergänzung und Erfüllung der Natur sein soll, und auf der andern Seite, daß die freie Productivität des Künstlers innerlich mit da sein muß; auf solche Weise haben wir uns die Kunst begrenzt, so daß die gänzliche Abweichung von dem Wirklichen und das gänzliche Anschließen an das Wirkliche als äußerste Grenze noch mit zur Kunst gehört, ein Ueberschreiten dieser Grenzen dagegen auch die Gewißheit darbietet, daß hier ein Heraustreten aus dem Gebiete der eigentlichen Kunst stattfinde.

3) Nähere Bestimmung der Malerei.

Nun können wir bestimmter zurükgehen zu der Malerei, und zunächst die Frage aufwerfen, was in dieser Hinsicht die Malerei umfaßt. Die Grenze derselben würde aber sich so verhalten: das rein phantastische Gestaltenbilden, welches mit dem Naturtypus nicht zusammenhängt, kann nur bezeichnen das noch nicht erkannt haben des vollständigen Typus derselben, die Differenz zwischen dem wirklich Aufgenommenen und dem innern Bewußtsein einer Totalität der Gestaltung, und wenn dergleichen Gestaltungen mit in die Kunst eingeschlossen worden sind, so können sie doch nur auf eine untergeordnete Weise vorkommen. Auf der andern Seite gehört aber das Nachbilden des wirklichen Einzelnen nur in das Gebiet der Kunst, sofern es als eine Productivität des Typus aufgefaßt werden kann, nicht aber um des Einzelnen in seiner Wirklichkeit willen. Nun aber fragt es sich, was für Gestaltungen gehören in das Gebiet der Malerei, sind es nur die lebendigen Gestalten, wenngleich dies im weitesten Sinne, also auch die Gestalten der Vegetation, oder erstrekt sie sich noch weiter. — So wie wir das Gebiet der lebendigen Gestaltung beseitigen, so bleibt nur noch übrig die Naturgestaltung des nicht Lebendigen, als dessen, was in seinem Dasein einen

nun vergangenen Prozeß darstellt, und die von dem Menschen ausgehende Gestaltung. Das erste erscheint als wesentliches Element der Landschaftsmalerei, in sofern die Gestaltung der Oberfläche der Erde in ihrem Gegensatze des Starren und Flüssigen sich dadurch zeigt. Das zweite finden wir zunächst als von dem Menschen ausgehende Gestaltung im Großen in den architectonischen Werken, die auch Kunstgegenstände für die Malerei sind; in so fern werden wir also sagen, daß das ganze Gebiet der Gestaltenbildung in die Malerei gehört, und daß sie sich alles aneignen kann; nur müssen wir gleich auf die Verschiedenheit Rücksicht nehmen, ob alles, was die Malerei sich aneignen kann, auch ein Kunstwerk für sich sein darf, oder nur an einem andern sein muß. Hier ist ein Hauptunterschied zwischen der einfachen Darstellung des Gestaltung und der Composition. Eine einzelne menschliche Gestalt kann eben sowohl Gegenstand der Sculptur als der Malerei sein; ist sie aber nicht so umgeben, daß alles in einer gewissen Totalität der Beleuchtung dargestellt ist, so ist das Kunstwerk unvollkommen, weil die Beleuchtung zur Malerei wesentlich gehört. Aber es kann dies so geschehen, daß die menschliche Gestalt immer der Mittelpunkt bleibt. Denken wir uns eine vom Menschen ausgehende Gestaltung und gehen noch dazu ins Kleine, so ist dies offenbar ein würdiger Gegenstand für die Kunst; dagegen ein einzelnes Gefäß ist kein Gegenstand der Kunst, und in dem Maaße weniger, als es sich, als Fläche geschaut, der geometrischen Figur nähert. Freilich, wenn ein Gefäß im eigentlichen Sinne ein Kunstwerk ist, so kann auch die Abbildung ein wahrer Kunstgegenstand sein, sonst nicht. Die architectonischen Gestaltungen im Gegentheil finden wir sehr häufig in der Malerei, so daß die architectonische Malerei selbst eigentlich einen besondern Zweig bildet, aber freilich immer nur in sofern, daß dabei die beiden Elemente der Zeichnung und der Lichtverhältnisse in ihrer vollkommenen Geltung erscheinen; je mehr man aber nur Umrisse sieht, die in dem Ge-

hiere der Architectur noch den geometrischen Character an sich tragen, um so weniger kann hier ein eigentliches Kunstwerk sein. Abbildungen von Städten und Theilen derselben wählen sich freilich einzelne Maler zu dem Hauptgegenstande ihrer Darstellung, wo also nichts, als die Außenseite der Häuser erscheint, aber in einer großen Mannigfaltigkeit, und es ist so nicht Darstellung des Einzelnen, sondern die Composition, welche sie geben, wobei die verschiedenen Beleuchtungsverhältnisse und Reflexe des Lichtes in das Kunstwerk eingehen können. Vergleichen wir dies mit Darstellungen, wo das Innere von großen Gebäuden und ihrer Architectur Gegenstand der Darstellung ist, so erscheinen die leztern als vollkommenes Kunstwerk, weil alle diese Verhältnisse in einer größern Mannigfaltigkeit hervortreten; beide sind jedoch immer nur untergeordneter Gegenstand der Kunst. Gehen wir von dem andern Endpunkte, nämlich der menschlichen Gestalt, aufwärts, so ist schon gesagt, daß hier eine einzelne menschliche Gestalt ein unvollkommenes Kunstwerk ist; und muß erst einen besondern Apparat bekommen. Wo aber menschliche Gestalten in einem bestimmten Moment erscheinen und auch ihre Umgebungen, wie sie zu einem solchen Moment gehören, da finden wir auch das, worin alles andere zusammengefaßt werden kann, denn da ist es möglich, daß alle andere untergeordnete Gestaltenbildung als Theil oder Beiwerk vorkommen kann, so daß also die ganze Kunst in einem solchen Kunstwerke erscheint, und da ist es natürlich, daß solche Werke der Culminationspunkt der Kunst sind.

Dies führt noch eine andere Betrachtung herbei. Wenn wir nämlich bei diesem Gebiete stehen bleiben, so ist das eben Gesagte die Beschreibung dessen, was man Historienmalerei nennt, wo in einem bestimmten Hauptmoment eine Anzahl von menschlichen Gestalten dargestellt wird in diesem Moment angehörigen Umgebungen. Geht die Handlung im Freien vor sich, so gehört ein landschaftlicher Hintergrund dazu, ein Theil der

Umgebungen kann auch architectonische Malerei sein, und ebenso kann dabei besondere Darstellung des Terrains und der Vegetation im Einzelnen als Vordergrund vorkommen, und das Animalische sucht sich von selbst ein, so daß hier die ganze Reihe der Gestaltung in einem Kunstwerke enthalten ist. Von diesem Umfange der Gestaltung aus betrachtet, erscheint alles andere nur als partielle Verwirklichung, so daß man sagen kann, es hat alles andere die Tendenz, Bestandtheil von einem solchen Kunstwerk zu sein, und dies ist der eigentliche Grund, daß man die Historienmalerei allgemein als das Höchste ansieht. Ich weiß wohl, daß es sehr paradox erscheinen wird, daß dies der Grund davon sei; denn gewöhnlich sagt man, der Grund zu diesem Vorzug sei die ethische Gestalt der Malerei, doch bemerke ich dies nur vorläufig, da hier noch nicht der Ort dazu ist. Nur dies sei hier gesagt; — es läßt sich denken, daß eine Menge von Kunstwerken als solche eine sehr verschiedene Tendenz haben. Es läßt sich dies Verhältniß deutlich machen an den beiden Hauptformen, der menschlichen Gestalt und dem Landschaftlichen. Wenn wir ein Gemälde sehen, wo die Handlung, in welcher menschliche Gestalten begriffen sind, den Hauptgegenstand bildet, und das Landschaftliche bei-Seite geschoben ist und in der Ausführung vernachlässigt, so können wir über die Haupttendenz des Bildes keinen Zweifel haben. Nun finden wir andere, wo auch mehrere menschliche Gestalten in einer Handlung dargestellt sind, aber das Landschaftliche oder Architectonische tritt sehr hervor, hier kann leicht der Eindruck entstehen, daß nicht das eine Hauptwerk und das andere Beiwerk sei, sondern es erscheint vielmehr ein Gleichgewicht zwischen beiden Elementen, so daß die eigentliche Handlung nur als ein Theil der eigentlichen Idee des ganzen Gemäldes sich darstellt, und nicht mehr in demselben Werthe, wie in dem ersten Falle. Tritt nun folgends das Landschaftliche überwiegend hervor, so daß zwar das Bild ebenfalls menschliche Gestalten enthält, die in einer Handlung begriffen

Library of the
UNION THEOLOGICAL SEMINARY
New York

sind, wo aber die Dimensionsverhältnisse so sind, daß der Blick überwiegend auf die vegetativen Formen geleitet wird, und die menschlichen Gestalten zurücktreten, so werden wir das Bild für eine Landschaft erklären, indem dies die Tendenz, welche der Künstler überwiegend gewollt hat, auf diese Weise aufzeigt. Denken wir uns ein Gemälde von der letztern Art, wie dies vielfach möglich ist, die Handlung aber, in welcher die menschlichen Gestalten begriffen sind, sei eine solche, in welcher sie gedacht werden können als Gegenstände eines historischen Bildes, so ist dann die Frage, wie wir das Bild ansehen werden. Nehmen wir z. B. die Flucht nach Aegypten, ein Gegenstand, der sehr häufig bearbeitet ist, so finden wir die Figuren als das Vorherrschende; aber es giebt auch Bilder von demselben Gegenstande, wo das Landschaftliche hervortritt, und die Figuren erscheinen nur als das zufällige Beiwerk, so daß sich denken ließe, es könnten ganz andere Figuren da sein, und es bliebe das Kunstwerk doch im Wesentlichen dasselbe. Ebenso umgekehrt, wenn wir uns eine solche denken, wo die Figuren, die Hauptsachen sind, so könnte das Landschaftliche ein ganz anderes sein, ohne das Kunstwerk selbst zu verändern. Hier sehen wir, wie das, was der Gattung nach das Höhere ist, zurücktreten kann unter das, was der Gattung nach geringer ist. Aber würden wir es wagen auszusprechen, daß ein solches Kunstwerk untergeordnet sei? Dies ist das Urtheil, auf welches man kommt, wenn man den ethischen Gehalt in Anschlag bringt, und man kommt leicht in Versuchung zu sagen, der Künstler hätte uns lieber andere Figuren darstellen sollen, indem die Geschichte hier nicht in ihrer Dignität erscheint. Allein der Künstler beabsichtigt davon gar nichts, er will den ethischen Gehalt gar nicht auf diese Weise hervorheben. So zeigt sich, wie diese Ansicht offenbar zu einem ganz andern Urtheil führt als das, welches wir in der Kunst selbst dominirend finden, und was also nicht als das Urtheil der Künstler selbst dargestellt werden kann. Man kann dieses Urtheil noch ganz anders

ſchrauben, und es führt dann in eine ſolche falſche Stellung, von der aus man gar nicht mehr das Gebiet der Kunſt richtig auffaſſen kann. Von dieſem ethiſchen Rigorismus aus in ſeiner Steigerung kann man ſagen, weil der Künſtler, unbeſchadet ſeines Kunſtwerkes, ganz andere Figuren hätte hinſtellen können, ſo hätte er dieſe Figuren nicht wählen ſollen, um ſie als untergeordnet hinzuſtellen, denn es ſind Figuren aus der heiligen Geſchichte, und die müßten nicht als Nebenwerk erſcheinen. Der Künſtler wird ſich dergleichen Urtheile gar nicht gefallen laſſen, aber andere hört man ſie oft fällen. Damit hängt häufig noch dies zuſammen, daß man als eigentliches Weſen der Hiſtorienmalerei eben den ethiſchen Gehalt anſieht, und die Art und Weiſe, wie der Künſtler ihn gefaßt hat. Aber ſo wie wir davon ausgehen, ſo haben wir eigentlich ſchon die Kunſt verlaſſen, denn die Geſtaltenbildung und die Lichtverhältniſſe erſcheinen dann nur als die nothwendigen Mittel, um den beſtimmten Eindruk ethiſcher Momente hervorzubringen, und es ſcheint ſo, als ob dies Fixiren eines ethiſchen Moments die Hauptſache wäre. Dies führt noch zu etwas anderem, daß man nämlich ſagt, der Maler müßte eigentlich von dem Gegenſtande als ſolchem begeiſtert ſein; dies iſt aber etwas ganz falſches. So iſt es doch nicht möglich, daß man zugleich begeiſtert ſein kann für das Chriſtliche und das Heidniſche. Ein Maler, der, wie Garofalo, auf eigenthümliche Weiſe die Scenen der heiligen Geſchichte malt, denken wir uns zugleich ein Bild von ihm wie den Bacchuszug, ſo müßten wir die Vollkommenheit des erſtern aus der Begeiſterung für das Chriſtliche und die des zweiten aus der Begeiſterung für das Heidniſche erklären, was aber beides nicht zuſammen in einem Subject ſein kann, daher auch dies nicht als Erklärungsgrund anzunehmen iſt. Im Gegentheil ſagen wir, wenn ein Künſtler einſeitig ſich an einen beſtimmten Gegenſtand hält, dies ſei eine Beſchränkung, die in Dürftigkeit des Talents ihren Grund habe. Denn wirft ſich jemand aus-

ſchließlich auf einen ſolchen Gegenſtand, ſo wird alles auch nur in einen gewiſſen Cyclus von Geſtalten und Verhältniſſen hineingeſezt, und ſomit beſchränkt, und es kann dann nicht die ganze Kunſt in der Totalität ihrer Elemente erſcheinen. Daher man ſchon im Voraus das Urtheil fällt, daß wenn einer ausſchließlich ſich an das eine hält, etwas Manirirtes in ſeine Behandlung kommen müſſe. So folgt alſo im Gegentheil, daß der Gegenſtand dem Künſtler ganz gleichgültig ſein müſſe, und er nimmt nur das, an welchem das Ganze der Kunſt zur Erſcheinung gebracht werden kann. Daſſelbe zeigt ſich auch im Großen, ſo daß dasjenige, was für ſich Mittelpunkt der größten maleriſchen Compoſition iſt, in einer Maſſe von Einzelnheiten ganz untergeordnet werden kann. Wenn wir eine Landſchaft ſehen, der es ganz und gar an menſchlichen Figuren fehlt, ſo wird uns dies immer als Mangel auffallen, obgleich der Landſchaft, objectiv genommen, dadurch gar nichts entgeht; allein man verlangt, daß in einem Kunſtwerke die weſentlichſten objectiven Gegenſäze zuſammen ſeien, weshalb in einer hiſtoriſchen Compoſition, die eben ſo beſchränkt iſt, daß es ganz an dem Landſchaftlichen und Architectoniſchen fehlt, und die Figuren das ganze Kunſtwerk einnehmen, dies ebenſo als ein Mangel empfunden wird, wie bei der Landſchaft ohne Figuren. In Hübners Simſon, dieſem Bilde der neueſten Zeit, hat man ſehr häufig einen ſolchen Mangel gefühlt, obwohl er mir da nicht obzuwalten ſchien, und man wünſchte mehr Hintergrund und Inneres des Tempels, damit mehr Menſchen darin geſehen werden könnten. Dies iſt nicht ganz derſelbe Mangel, wie der früher bemerkte, denn das Architectoniſche iſt hier in dem Bilde vorhanden, aber freilich nur ganz fragmentariſch. Hier aber wird es durch den Gegenſtand bedingt, denn die Geſtalten hätten gar nicht mehr den heroiſchen Character haben können, wenn der ganze Tempel erſchienen wäre. Alſo vermißt man hier nicht ſowohl die Mannigfaltigkeit im Ganzen genommen, als vielmehr

eine gewiſſe Vollſtändigkeit, deren Mangel ſich aber hier, wie ſchon bemerkt, rechtfertigen läßt, da die Begrenzung durch den Gegenſtand aufgegeben iſt. Fehlt aber einer der Gegenſäze ohne ein ſolches offenbares Gebot in dem Gegenſtande, ſo iſt das Bild unvollkommen, und es iſt dabei nur die Frage, ob man einen dieſes verbietenden Gegenſtand wählen ſoll, was jedoch anderswo zu beantworten iſt. Es muß alſo die menſchliche Geſtalt in dem Landſchaftlichen und Architectoniſchen der Malerei zugleich mit erſcheinen; offenbar iſt dies die vollkommnere Darſtellung, wenn ſie auf hiſtoriſche Weiſe im beſtimmten Moment erſcheint, als wenn ſie vereinzelt ſich kund giebt. Denken wir uns ein Bild, welches das Innere einer Kirche darſtellt, wo einzelne Menſchen für ſich ſtehen, ſo iſt da die menſchliche Geſtalt im eigentlichen Sinne Beiwerk. Denken wir uns dagegen, daß hier ein Centrum iſt, eine Meſſe oder Proceſſion oder dergleichen, ſo iſt hier das Beiwerk hiſtoriſch geworden, und die Darſtellung vollkommen. Aber ebenſo iſt es ein Mangel, wenn in einem Kunſtwerke die Gegenſäze in dem andern Element, nämlich der Beleuchtung, fehlen; wenn in einem Kunſtwerke kein Gegenſaz von Vorder- und Hintergrund iſt, ſo iſt dies eine Unvollkommenheit. Alſo das Zuſammenſein der Gegenſäze iſt die Tendenz der Kunſt, und es erſcheint uns das Ganze in einer Reihe von Abſtufungen, wo nach und nach alle Elemente fehlen, ſo daß zulezt nur ein Abſtractum übrig bleibt. Dieſe Reihe begreift man aber am beſten, wenn man ſie umgekehrt ſtellt, und dies iſt die richtigere Auffaſſung auch ſchon deswegen, weil ſie die geſchichtliche iſt. Betrachten wir dieſe doppelte Reihe, nämlich das hiſtoriſche Bild, worin das Landſchaftliche und Architectoniſche Beiwerk iſt, und die Landſchaft, wozu das Architectoniſche gehört, wo die menſchliche Geſtalt wieder das Beiwerk iſt, ſo müſſen wir in dieſen beiden äußerſten Gliedern, eben weil da jedes das Beiwerk des andern iſt, den eigenthümlichen Character und die beſondere Richtung der einen und der andern Seite er-

kennen. Nun aber müſſen wir eben ſo auch eine andere Reihe betrachten, und es wird ebenſo auch eine dritte nothwendig werden, um die ganze Kunſt zu überſehen.

Wir haben ſchon geſehen, wie und unter welchen Bedingungen die Abbildung eines wirklichen Gegenſtandes könne ein Gegenſtand der Kunſt ſein; dies bezog ſich gar nicht allein auf einzelne Geſtalten, ſondern ebenſo auf Zuſammenſezungen, in Landſchaften und hiſtoriſchen Bildern. So giebt es wirkliche Landſchaften, die ſich doch unterſcheiden von andern Anſichten, die in der Erläuterung und Beſchreibung gemeint ſind, ebenſo giebt es in hiſtoriſchen Bildern ſolche Zuſammenſezungen, welche aus lauter Portraits beſtehen. Dies iſt die zweite Reihe, anfangend vom Einzelnen und fortgehend bis zu den, den ganzen Umfang der Kunſt in ſich ſchließenden Compoſitionen. Hier müſſen wir von allen Gegenſtänden gleichzeitig anfangen; alſo von der wirklichen Geſtalt, der Portraitfigur als Kniestükk, Bruſtbild oder eigentliches Portrait, denn ſo gut wie das Ganze ein eigentliches Kunſtwerk ſein kann, eben ſo gut kann es auch dies in ſeinen einzelnen Theilen ſein. Es fragt ſich hier gleich, ob wohl ebenſo eine einzelne Geſtalt, die nicht Portrait iſt, als Kunſtwerk gegeben ſein kann. Niemanden wird es jezt z. B. einfallen, ein Bruſtbild Alexanders des Großen zu entwerfen; ja wenn jemand einen ſolchen Helden als ganze Figur darſtellen wollte, aber abgeſehen von einer Handlung und deren Umgebungen, ſo kommt dies auch nicht vor, ſondern wir verlangen ſogleich eine Handlung; vereinzelt erſcheint nichts in der Kunſt, was nicht wirkliche Abbildung iſt. Malt jemand einen einzelnen Baum, ſo kann dies ein Kunſtwerk ſein, aber es muß der Baum doch in ſeinen natürlichen Umgebungen ſtehen, in ſeinem Terrain und ſeiner Atmoſphäre, weiter braucht nichts da zu ſein. Aber wird man hier wohl fragen, exiſtirt der Baum wirklich, oder iſt dies die Idee des Baumes? Wenn der Baum ſo wäre, daß man ſeine beſtimmte Gattung nicht erkennte, ſo

würde man dies verwerflich finden, kann aber die Gattung erkannt werden, ſo wird es einem jeden gleichgültig ſein, ob es eine Abbildung iſt oder eine Erfindung. So zeigt ſich, daß wir hier ein anderes Maaß verlangen, als bei der menſchlichen Geſtalt, und dies kann ſeinen Grund nur haben in dem Verhältniß beider zu ihrem Gattungsbegriff. Vom Menſchen verlangen wir, weil es höchſte Lebensform iſt, auch die völligſte Individualiſirung. Nehmen wir z. B. zwei verſchiedene Völker, ſo daß es bei dem einen uns leicht wird, die einzelnen Perſonen zu unterſcheiden, bei dem andern aber nicht, ſondern nur der allgemeine Typus unterſchieden werden kann, ſo ſehen wir dies an als einen ſehr beſtimmten Unterſchied in der Entwikkelung der beiden Völker, und das leztere ſteht auf niedrigerer Stufe der Entwikkelung, weil die einzelnen Formen des Lebens ſich nicht ſo darin individualiſiren. In den untergeordneten Lebensformen verlangen wir ſo etwas nicht, und ſuchen die Differenz mehr in den äußern Bedingungen, und es liegt nur in der äußern Lage, ob das eine Exemplar beſſer gedeiht, als das andere. Bei einer beſtimmten Abbildung einer hiſtoriſchen Perſon früherer Zeit, wie etwa Alexanders, würde man den Maler fragen, woher weißt du, daß er ſo ausſah; denn erſt, wenn er in einem beſtimmten Lebensmoment dargeſtellt iſt, laſſen ſich die Motive des Malers mit der That ſelbſt beurtheilen. Hier ſehen wir, wie in der Darſtellung das Einzelne ſich auf verſchiedene Weiſe begrenzt. Das Einzelne als wirkliches kann im Gebiete der Darſtellung des menſchlichen Lebens ſogar nur ein Theil ſein, hingegen die ideale Darſtellung kann niemals als ein ganz Einzelnes ſich geltend machen, ſondern nur in dem hiſtoriſchen Bilde. Dagegen auf dem entgegengeſezten Gebiete fällt in der Darſtellung des Einzelnen der Unterſchied zwiſchen dem Wirklichen und Idealen völlig weg. Aber wenn wir z. B. ſolche Blätter anſehen, die man für die Zeichenſchule hat, wo Zweige von verſchiedenen Baumarten neben einander ſtehen, ſo werden wir dies nie für

ein Kunſtwerk halten können, es dient vielmehr nur einem beſondern Zweckk, dem Studium der Anfänger, und wäre es auch ganz vollkommen ausgeführt. Ebenſo, wenn wir uns eine Landſchaft von verſchiedenen Baumgruppen denken, ſo werden wir verlangen, daß jede einen verſchiedenen Typus darbietet, und das läßt ſich auch erreichen, aber wenn wir eine ſolche Gruppe genauer betrachten und einen einzelnen Baum herausnehmen wollen, ſo wird dies ſich nicht thun laſſen, weil es in dem Character der Gruppe liegt, daß ſie nicht iſolirt werden kann. Wollte jemand einen einzelnen Baum aus der Gruppe heraus für ſich darſtellen, ſo wäre dies kein Kunſtwerk, und es wäre in ſich unvollſtändig, weil in der Gruppe der Character des Baumes nicht ſo in dem Einzelnen liegen kann, als in dem Ganzen. Wo alſo dieſer Unterſchied zwiſchen dem Wirklichen und der freien Bildung verſchwindet, da tritt deſto ſtärker der Unterſchied der Vollſtändigkeit und der Unvollſtändigkeit hervor. Daſſelbe gilt auf dem Gebiete der Architectur.

Indem wir ſo das Einzelne als äußerſtes Glied auf verſchiedene Weiſe uns denken, ſo entſtehen von da aus die größten Compoſitionen bis zu jener Vollſtändigkeit. Allein hier fragt es ſich, da die einzelne Abbildung der menſchlichen Geſtalt z. B. ein Bruſtbild ſein kann, iſt es nicht auch zuläſſig, ein hiſtoriſches Bild zu entwerfen, worin alle Figuren nur Bruſtbild ſind? Jeder wird wohl ſagen, daß dies nur möglich ſei unter der Vorausſezung, daß es Portraits ſind, von dieſem Standpunkte aus kann das Bild ein Kunſtwerk ſein, vorausgeſezt, daß der Moment ſelbſt richtig iſt. So giebt es in der Art einzelne ſehr ſchöne Bilder, wie z. B. einzelne Familienbilder, wo alle Perſonen oder die meiſten nur Bruſtbild und Knieſtükk ſind. Aber würde es eben ſo ſein, wenn es nicht Portraits wären, wenn z. B. bei der Darſtellung des Abendmahls Chriſti die Figuren nur Bruſtbild wären? Allerdings iſt dies möglich, weil doch die Darſtellung ſo iſt, daß die Figuren nicht ganz geſehen werden

können; und dies erweitert die unvollständige Darstellung, so daß der Unterschied zwischen dem Idealen und dem Wirklichen verschwindet. — Von dem Einzelnen aus ferner ist denkbar eine Handlung, die aus zwei Personen besteht und aus mehreren, aber wo ist hier die Grenze? So wie wir uns eine große Masse von Menschen denken in einem so übersehbaren Raume, daß man das Einzelne noch unterscheiden kann, so geschieht der Vollständigkeit des Kunstwerkes kein Eintrag. Soll aber in einem so übersehbaren Raume eine Handlung dargestellt werden, die gleichsam eine unendliche Menge von Menschen erfordert, wie eine Volksversammlung oder ein Gefecht, so muß der Raum so vertheilt werden, daß die Einzelnen eben so wenig unterscheidbar sind, wie die Bäume in einer Gruppe, und das Zusammenwirken ist natürlich noch näher. Ein Gemälde jedoch, was ganz auf diese Weise erfüllt ist, wird noch keine Befriedigung gewähren, indem es nur erst ein sehr complicirtes Ganze ist; vielmehr verlangen wir, daß da einige Personen heraustreten sollen, und die andern sollen nur als zur Handlung gehörig den Raum erfüllen. Diese Forderung wird gemacht, das Gemälde mag sich zur Wirklichkeit verhalten, wie es will, wiewohl doch auf eine verschiedene Weise. Nehmen wir z. B. ein Bild, welches eine militairische Friedensscene, wie etwa eine Parade, darstellt, worauf sich der fürstliche Führer und sein Gefolge nebst einer großen Menge Soldaten befindet, so gehört es hier allerdings zur Characteristik des Gemäldes, daß die Hauptpersonen als Portraits heraustreten, wenn aber der Künstler die Köpfe der einzelnen Soldaten ebenso behandeln wollte, so würde man dies lächerlich finden, und es wäre eine unnüze Mühe, die ihm niemand dankt. Hier haben wir ein Analogon von dem, was wir neulich bemerkten, daß es Landschaften geben könne, wo die menschlichen Figuren durchaus nur Beiwerk sind, denn es sind hier die einzelnen menschlichen Gestalten, die auf dem Bilde als Gruppen gelten, dennoch als bloßes Beiwerk aufgestellt, nur daß sie zur

Vollſtändigkeit der Handlung mit gehören, was bei Baumgruppen nicht ſo der Fall iſt. Hier haben wir von dem Einzelnen aus dieſe Gliederung einer ſolchen Zuſammenſezung. Einfache Handlung von wenigen Perſonen, zuſammengeſezte Handlung von mehreren Perſonen, Handlung, welche einen nothwendigen Gegenſaz erfordert zwiſchen den eigentlich Geltenden und die Handlung Vollbringenden und den bloß als Gruppe dazu Gehörenden. Sehen wir nun auf den Anfang, wie hier das Beiwerk entſteht, ſo verhält es ſich ſo. In Portraitfiguren iſt es faſt gleichgültig, ob ihnen der Künſtler eine Umgebung giebt oder nicht, denn ſie iſt doch etwas Zufälliges, und wo ſie der Künſtler hinzu thut, geſchieht es nur, um ein beſtimmtes Lichtverhältniß hervorzubringen. Je genauer in der localen Stellung der Zuſammenhang iſt der Umgebung zu der Figur, um deſto zuſammengeſezter kann das Beleuchtungsverhältniß ſein. Das Kunſtwerk wird alſo auf dieſe Weiſe ein vollſtändiges, obgleich die Umgebungen nicht zu der Handlung gehören, ſondern nur als Vermittelung für beſtimmte Beleuchtungsverhältniſſe da ſind. Hier geht alſo ein Theil der Erfindung darauf, das Ganze nicht nur in Beziehung auf die Darſtellung ſeiner Figuren, ſondern auch in Beziehung auf ſein Beleuchtungsverhältniß zum Kunſtwerk zu machen. Je weniger die Gegenſtände der Umgebung dieſes leiſten, z. B. eine Gegend in der Ferne, deſto mehr erſcheint es als etwas ganz zufälliges. Dieſes zweite Element der Compoſition iſt mithin weſentlich bedingt durch ein Zuſammenſein von mehreren Gegenſtänden. Soll alſo das Kunſtwerk vollkommen ſein, ſo müſſen dieſe auch auf demſelben erſcheinen, und wenn die Figur eine einzelne iſt, ſo müſſen die Umgebungen ſo gewählt ſein, daß ſie eine ſolche Mannigfaltigkeit von Beleuchtungsverhältniſſen darſtellen. Denken wir uns eine aus mehreren Perſonen zuſammengeſezte Handlung, ſo wird dieſe ſchon durch ihr Zuſammenſein eine Mannigfaltigkeit von Lichtverhältniſſen hervorrufen, und es verſchwindet da die Nothwendig-

keit, noch andere Gegenstände auf das Bild zu bringen, ausgenommen, sofern noch ein Raum erfüllt werden muß; denn es muß doch immer die ganze Fläche des Bildes mit Pigment ausgefüllt werden. Wenn also ein großer Raum ist, so ist noch eine Aufgabe da, und da kann auf solche Weise doch nothwendig werden, was, wenn man bloß bei dem Raum stehen bleibt, und da nur die Hauptfigur nimmt, nicht nothwendig ist. So erscheint also Landschaftliches und Architectonisches zwar als Beiwerk, wenn man auf den Gegenstand sieht; auf das Kunstwerk aber gesehen ist es da, um die Gesammt-Aufgabe der Malerei darzustellen. Dagegen kann es Fälle geben, wo diese Nothwendigkeit verschwindet, und man verlangt dann nur, das Ganze der Localität in seiner Beziehung zu den Beleuchtungsverhältnissen darzustellen. Kann z. B. nicht unterschieden werden, ob eine Handlung im Freien oder in der Stube vor sich geht, so ist dies ein sehr großer Mangel, und es ist auch nicht möglich, daß dann das Bild seine Aufgabe lösen könnte; wo aber die Lichtverhältnisse durch die Localität der Handlung näher bestimmt und unterschieden werden, da muß dies auch die Ursache mit erkennen lassen; so viel von Gegenständen außerhalb des eigentlichen Gegenstandes wird immer dabei sein müssen.

Gehen wir von hier aus noch einmal zurükk auf den Unterschied zwischen der Darstellung des Wirklichen und der ganz freien Production, wie wir sie aufstellten, indem wir sagten, der Künstler könne nur wirkliche Figuren darstellen, sofern er in ihnen eine bestimmte Modification des Gattungstypus darstelle, in dem eben die Wahrnehmung zur Vollständigkeit zu ergänzen die Aufgabe der freien Production ist, so ist die Frage, ob das Portrait ein Kunstwerk sei, wenn es das andere Element der Darstellung, nämlich die Beleuchtung, mehr oder weniger vernachlässigt; woraus dann offenbar folgt, je mehr dies vernachlässigt wird, desto mehr erscheint alles andere an diesem Werke als uneigentliche Kunst. Daher ist also ebenfas das Portrait der Aufgabe unter-

worfen, das zweite Element, nämlich das Lichtverhältniß, auch an der einzelnen Gestalt zur vollkommenen Darstellung zu bringen. Nun ist allerdings schon die Construction des menschlichen Antlizes eine solche, daß die einzelnen Theile Schatten werden und Nebenreflexe hervorbringen, also liegt dergleichen schon im Gegenstande, aber sie muß doch auf andere Weise bestimmt werden, und dies geschieht durch den Grund, auf welchen gemalt wird, der als Princip das Lichtverhältniß in sich trägt, und also auf dem ganzen Raume des Portraits die Mannigfaltigkeit der Gegenstände ersezt. Je mehr nun der Raum sich ausdehnt, ohne daß der Gegenstand wächst, um desto mehr können auch Gegenstände als Beiwerk darin aufgenommen werden. Aber dies sezt auch einen größern Theil der menschlichen Gestalt voraus, weil nur damit die Gegenstände in Verhältniß gesezt sind; so wie demnach das Portrait sich der Vollständigkeit der ganzen Gestalt nähert, um desto mehr kann es dann schon die ganze Mannigfaltigkeit der Gegenstände in sich aufnehmen; wogegen bei der historischen Composition das Beiwerk so weit verschwinden kann, daß nur noch die Localität anzudeuten bleibt, sofern sie das Princip der Beleuchtung in sich trägt. Hier sehen wir also, daß die Vollkommenheit des Kunstwerkes ganz unabhängig ist von der Mannigfaltigkeit des Gegenstandes, und so wie auch die theilweise Darstellung sich die ganze Aufgabe der Kunst stellt, so muß sie auch darnach beurtheilt werden.

Eine andere Reihe ist die Differenz in der Vollständigkeit der Darstellung selbst. Anfänglich ist hier nur das eine Element, das der Gestaltenbildung, vorherrschend, und das andere, die Darstellung der Beleuchtungsverhältnisse, kommt erst allmälig hinzu, aber so, daß, wo es nicht wenigstens als Minimum ist, da auch kein Product der Malerei vorhanden ist. Fangen wir mit dem Einfachsten an, so ist es die Darstellung der Gestalt in ihren Umrissen, die Zeichnung rein für sich. Einzelne Gegenstände können hier vollständig in ihren Umrissen dargestellt wer-

den, ohne daß irgend Licht und Schatten dazu kommen. Aber wenn wir eine menſchliche Geſtalt auf dieſe Weiſe abgebildet ſehen, ſo wird es immer das Anſehen haben, wenn nämlich die Figur ſich ſonſt dazu eignet, daß dies nur eine Vorzeichnung oder Studium ſei für das Vorkommen der Figur in einem zuſammengeſezteren Bilde oder für die Sculptur, und ſo werden wir gleich den Gedanken an ein Kunſtwerk dabei abweiſen. Denken wir uns aber dieſe Figur ſo auf einem Terrain, daß dabei die Wahrheit des Sehens, die Tiefe in der Fläche ſchon mit angedeutet iſt, ſo ſind auch ſchon Beleuchtungsverhältniſſe da, die Umriſſe für das Terrain treten nicht ſo hervor, wie die der Figur, und es iſt ſchon Perſpective vorhanden. Mit dieſem Minimum ſind beide Elemente der Kunſt da, alſo auch der Anſpruch, als Kunſtwerk zu gelten, obgleich nur noch unvollkommen und als Anfang. Darin verſirt jeder im Anfange, der ſich mit der Kunſt beſchäftigt, und es hat die größte Wahrſcheinlichkeit, daß die Kunſt ſelbſt eine Zeitlang auf dieſem Standpunkte verweilt habe. Das nächſte iſt dies, wenn zu den Umriſſen noch die Verſchiedenheit des Schattens hinzutritt, je nachdem nämlich die einzelnen Theile der Figur dem Lichte mehr oder weniger zugewandt ſind, dann entſteht die Aufgabe, ein Helleres und ein Dunkleres zu unterſcheiden. Dies geſchieht zunächſt mit demſelben Material, und es iſt diejenige Zeichnung, welche Licht und Schatten angiebt. Hier zeigt ſich die Wahrheit des Sehens ſchon in großem Umfange, nicht nur im Gegenſaz der Figur und ihres Hintergrundes, ſondern ihrer Theile ſelbſt und der Geſtaltung ihrer Lichtverhältniſſe; aber es iſt noch nicht die volle Wahrheit derſelben, nicht nur, weil alle Färbung fehlt, ſondern auch, weil die Umriſſe nicht erſcheinen als Theile der Fläche, ſondern als etwas für ſich beſtehendes, während in der Wahrheit des Sehens die Umriſſe nichts ſind, als diejenigen Theile der Oberfläche, welche die Grenze des Uebrigen angeben und von der Umgebung trennen, ohne als etwas für ſich beſtehendes zu

erscheinen, was dann stattfindet, wenn sie besondere Linien bilden. Wir müssen hier jedoch unterscheiden die natürliche Täuschung, welches die eigentliche Wahrheit des Sehens ist, von dem Ausgehen auf Täuschung. Jene Bezeichnung der Umrisse durch Linien ist nicht die Wahrheit des Sehens, sondern mehr symbolisch, doch ist es nicht eine Täuschung, auf die man ausgeht, sondern der Beschauer soll gerade von dem abstrahiren, was nicht Wahrheit des Sehens ist. Fragen wir nun aber nach dem nächst höheren, um die Wahrheit des Sehens vollkommener herzustellen, und die Reihe weiter aufwärts zu bestimmen, so ist dies, wenn wir von der schattirten Zeichnung ausgehen, diejenige Art und Weise derselben, wo das Dunkele noch hell erscheint durch Linien und Striche, welche man zu verwischen sucht, — von hier aus aufwärts als das Nächste ist dieses gegeben, daß jene beiden Willkührlichkeiten aufgehoben werden, d. h. das Gesehene so darzustellen, daß die Umrisse nicht als selbstständige Linien, sondern als Theile der Oberfläche erscheinen, und daß dem gemäß ebenso auch der Gegensaz zwischen hell und dunkel erscheine; die die Fläche begrenzende Gestalt als solche verschwindet in ihren Linien, d. h. die Gestalt wird nicht so von außen, sondern von innen heraus, nämlich von der Mitte des Sichtbaren aus dargestellt, so daß die sichtbare Oberfläche als eine sich selbst begrenzende erscheint. Dies ist nun das, was durch die Zeichnung in Sepia, Tusche oder auf ähnliche Weise erreicht wird, aber nicht durch Linien, sondern durch ein zusammenhängendes flüssiges Pigment, so daß der Umriß nur als die Grenze dieser bestimmten Art der Färbung erscheint. Dies ist nun ein bedeutender Fortschritt, aber es ist dies noch keineswegs auch die Wahrheit des Sehens, denn die Färbung ist ganz willkührlich, und man könnte jede beliebige Farbe dazu anwenden; aber man nimmt gewöhnlich solche, welche in ihrer dunkeln Färbung mehr das im Schatten Stehende nachahmen, also das Braune und Schwärzliche. Willkühr jedoch bleibt immer hier,

alſo auch Unvollkommenheit der Darſtellung, und ſo fehlt noch das Lezte, nämlich die der Natur angemeſſene Färbung; aber dies läßt ſich freilich auf verſchiedene Weiſe denken. Nehmen wir ein Gemälde aus verſchiedenen Farben, ſo kann bei einer und derſelben Beleuchtung dennoch jede einzelne Figur eine Färbung für ſich haben; aber auf dieſem Standpunkte findet ſich noch mancherlei Unvollkommenheit, denn die Gegenſtände wirken in einer gewiſſen Nähe gegenſeitig auf einander in Färbung und Lichtverhältniſſen, dies nennt man ihre Reflexe, und dieſe in der Verſchmelzung aller Farben bildet das Helldunkel. Iſt jede Färbung nur für ſich, als von dem iſolirten Gegenſtande hergenommen, ſo wird ſich eine Unvollkommenheit darin finden, wenngleich nur für ein geübtes Auge. Eine Vergleichung verſchiedener Bilder führt hier noch beſtimmter auf die Erkennung dieſes Unterſchiedes.

Dies ſind alſo die verſchiedenen Stufen von dem erſten Anfange der Darſtellung an bis zu der vollendeten Nachbildung der Wahrheit des Sehens in freier Productivität. Wenn ich hier Nachbildung ſage, ſo könnte es leicht ſcheinen, als ob doch wenigſtens für dieſes Gebiet die Formel geltend wäre, daß die Kunſt Nachbildung der Natur ſei; es iſt aber hier nicht von einer Nachbildung der Natur die Rede, ſondern von einer vollkommenen Gleichheit des von Innen heraus entſtehenden Sehens, und des Sehens nach Außen, was nicht Nachahmung eines Gegenſtandes iſt, ſondern Darſtellung des Sinnes; vielmehr wäre die Nachbildung der Natur da, wo man von dieſem Verhältniß des wahren Sehens abſtrahirte; und es wäre dieſe Nachahmung gerade auf jener unvollkommenen Stufe um ſo größer, weil da der Gegenſtand für ſich hingeſtellt wird, wie er noch in der Wirklichkeit iſt; dagegen iſt die Zuſammenſtellung der Gegenſtände, — was rein Werk des Auges iſt, — mit darzuſtellen, erſt Kunſt.

Es iſt hier die Frage, iſt alles dieſes von den erſten Anfängen an auch wirklich Kunſt, oder, wenn wir dieſe Gegenſätze betrachten zwiſchen der einfachen Linearzeichnung der Umriſſe und dem vollendeten Gemälde, müſſen wir da nicht ſagen, daß das eine Ende außerhalb der Kunſt liege. Dieſe Negation wurde bereits zugegeben, wo das andere Element, die Beleuchtung, vollkommen Null iſt, dieſes fängt aber ſchon an mit der Perſpective. So wie die Figur auf einem Grunde ſteht, der ſelbſt begrenzt erſcheint, ſo wird dieſer Umriß zu dem Umriß der Figur einen perſpectiviſchen Gegenſatz bilden, damit haben wir alſo einen wirklichen Anfang der Kunſt. Wenn wir aber die Frage ſo ſtellen, wird wohl, wenn wir uns die ganze Kunſt in ihrer Vollſtändigkeit denken, ein Künſtler noch ſolche Zeichnungen hervorbringen, ſo folgt, wenn er es thut, ſo wird er es nicht thun als Künſtler, ſondern entweder als Lehrmittel es anwendend, oder als Vorarbeit und Studium für ſich ſelbſt, aber die Selbſtſtändigkeit des Products, das für ſich Kunſtwerk ſein will, wird aufhören. Dies wird jedoch eigentlich ſchon aufhören müſſen, ſobald die Willkühr aufhört, die Umriſſe als ſelbſtſtändige Linien darzuſtellen, und jede Stufe, die die Willkühr entfernt, iſt eine Annäherung an die Vollkommenheit der Kunſt, und jedes Aufheben der Willkühr führt zugleich dahin, daß man frühere Formen dann nicht mehr als Vollkommenheit der Kunſt anſieht und als eigentliches Kunſtwerk aufſtellen kann. Wenn ein Maler ſich eine Vorarbeit macht für ein Gemälde, ſo kann es wohl ſein, daß er mit einem Linearumriſſe anfängt, aber nicht mit einem ſolchen, welcher noch außerhalb der Grenzen der Kunſt liegt, ſondern er fängt gewiß immer mit dem an, was, wenn auch noch am unvollkommenſten, doch ſchon innerhalb der Kunſt liegt. In dem, was man Skizze nennt, iſt die Willkühr in den Linearumriſſen ſchon entfernt, und da werden alle weſentlichen Beleuchtungsverhältniſſe ſchon angegeben ſein, wenn auch nur in einfacher Färbung. Dann aber kann der Künſtler auch ſchon Farben-

ſkizzen entwerfen, um zu ſehen, ob es ſeinem innern Urbilde entſpricht, und doch iſt alles dies nicht das Gemälde ſelbſt, und jedes geübte Auge wird beides wohl zu unterſcheiden wiſſen. Alle dieſe Stufen ſtellen nicht nur verſchiedene Perioden der Kunſt in ihrer Entwikkelung dar, ſondern auch die verſchiedenen Stufen, durch welche ſich ein jedes Kunſtwerk von Innen heraus entwikkelt; ob es an demſelben Stoff geſchieht, oder in verſchiedenen Wiederholungen, iſt für die Sache ſelbſt völlig gleich. Im leztern Falle werden viele ſolche Producte entſtehen, die immer noch des Aufbewahrens werth ſind; im erſtern wird alles, was Vorarbeit war, in der Einheit des vollkommenen Kunſtwerkes verſchwinden.

Ziehen wir nun hier das Reſultat des Geſagten, ſo iſt das Eigenthümliche der Malerei dieſes in dem allgemeinen Gebiete der bildenden Kunſt, daß die innerlich gebildete Geſtalt ſich nun entwikkeln und auf ſolche Weiſe dargeſtellt werden ſoll zugleich mit ihren Beleuchtungsverhältniſſen, ſo wie wir in dieſem Sinne dieſe Kunſt als die ganz freie Thätigkeit des Geſichtsſinnes aufgeſtellt haben, die nun äußerlich wird durch ein Nachbild des innerlich Geſehenen; daraus folgt, daß das eigentliche Motiv des Künſtlers, d. h. das, wodurch er überhaupt künſtleriſche Natur hat, als das beſondere, wodurch ein ſolcher ein Maler wird, nur dieſe wechſelſeitige Beziehung iſt der Geſtalten und des Lichtes; ein anderes Motiv dürfen wir ihm nicht unterlegen. Dadurch wird nun aber auch das früher ſchon Angedeutete erſt vollkommen klar, daß nämlich das Princip der Malerei durchaus nicht in irgend einem Ethos liege, d. h. daß man nicht ſagen könne, es werde einer ein Maler, um gewiſſe Gegenſtände, die das Gemüth auf beſtimmte Weiſe bewegen ſollen, zur Darſtellung zu bringen. Was ich hier negire, das werde ich ebenſo für alle einzelnen Künſte negiren, aber nur, um es für alle ins Geſammt geltend zu machen; niemals jedoch muß man daraus das Specifiſche erklären wollen; allein eben deswegen, weil das Specifiſche

nicht daraus erklärt werden kann, liegt auch der richtige Maaßstab für die Schäzung des Künstlers gar nicht darin. Ob der Maler Gegenstände des größten Ernstes behandelt oder solche, welche für uns gar keine Wahrheit mehr haben, z. B. mythologische, ist völlig gleich und macht gar keinen Unterschied in dem Werthe des Kunstwerkes selbst. Ja, wenn ein Kunstwerk für irgend einen Effect gemacht wäre, so wäre dies schon ganz gegen die Kunst, sei nun der Effect leichtfertiger Art, oder voll religiösen Ernstes; damit ist aber gar nicht vertheidigt, daß ein lasciver Effect gesucht wird, denn dieser entehrt die Kunst. Frei von allem Streben nach Effect vielmehr ist das Wesen der Malerei Darstellung der Gestalten in den Verhältnissen des Lichtes, und dadurch nur soll die Erfindung bestimmt werden.

Dies führt uns auf einen andern Gegenstand, welcher sich freilich mehr auf eine bestimmte Gattung der Malerei zu beziehen scheint, aber doch eigentlich allgemeiner Art ist; es finden sich nämlich sehr häufig Fälle, ja es ist überwiegend, daß die Erfindung des Künstlers nicht ganz frei ist; indem die Gemälde sehr häufig bei dem Künstler bestellt werden, so verlangt der eine z. B. eine heilige Familie, ein anderer eine Scene der vaterländischen Geschichte, ja sogar die eine oder die andere ganz bestimmte Scene u. s. f., da ist also der Künstler gebunden. So wie nun der Künstler den Gegenstand für einen malerischen erkennt, so macht er keine Einwendung dagegen. Die, welche aber so den Künstler binden, beabsichtigen immer die Wirkung eines bestimmten Gegenstandes; dies ist jedoch nicht Sache des Künstlers, sondern die Aufgabe ist die, den Gegenstand, der ihm gewisse Figuren und Localität vorschreibt, so zu behandeln, daß die Einheit und Vollständigkeit der Kunstelemente in der Zusammenstellung der Gestalten und Lichtverhältnisse erscheine, und nur dies ist die eigentliche Kunstaufgabe. Ob man sich selbst einen Gegenstand dazu ausdenkt, oder ein anderer ihn angiebt, dies ist völlig gleichgültig. Die Künstler selbst sehen nie den ethischen

Gegenſtand als ein Motiv des Künſtlers an, d. h. als denjenigen Punkt, wodurch ſich die Einheit des Kunſtwerkes beſtimmt, ſondern ſie ſehen dafür nur immer ſolche an, die ein beſtimmtes Princip für die Zuſammenſtellung der Figuren und ihrer Beleuchtung enthalten. Dies iſt die eigentlich maleriſche Erfindung, nicht der Gegenſtand, daher kann es gleichgültig ſein, ob derſelbe dem Künſtler aufgegeben wird, oder ſein eigenes Werk iſt. Von den größten Meiſtern giebt es Werke, die, wenn man auf den Gegenſtand ſieht, gar keine Einheit haben, aber wenn nur die Einheit im Zuſammenſein der beiden Hauptmomente der Malerei da iſt, ſo macht man ſich nichts daraus. Wenn auf einem Gemälde, welches einzelne Figuren darſtellt, wie etwa eine heilige Familie, die Perſonen mit abgebildet werden, welche das Gemälde verfertigen laſſen, ſo hat offenbar das Gemälde, auf den Gegenſtand bezogen, gar keine Einheit, aber niemand ſagt deswegen, das Gemälde ſei von untergeordneter Vollkommenheit. Ebenſo behandeln nicht ſelten Meiſter, wie wir dies in ſo manchen Schulen finden, Gegenſtände des gemeinen Lebens, die doch keinen moraliſchen Werth haben, und es thut dies dem Gemälde keinen Abbruch, da, wie wir ſahen, es nicht mit der Kunſt zuſammenhängt, ob der Gegenſtand einen beſtimmten ethiſchen Eindruck macht, oder nicht. Was aber hier von jeder einzelnen Kunſt abgewieſen wurde, das haben wir jedoch für alle gelten laſſen, und dies bedarf einer Erläuterung. Fragen wir nämlich, wodurch iſt die Richtung auf freie Productivität ſelbſt beſtimmt, ſo ergiebt ſich allerdings, dieſe Richtung als eine Thätigkeit in dem einzelnen Menſchen ſoll zuſammenhängen mit der Einheit des menſchlichen Lebens und Weſens; wenn nun jemand lauter Gegenſtände behandelt von geringfügiger Art, ſo giebt dieſer ſeiner freien Productivität eine ſolche Richtung, von der man wünſchen möchte, daß er eine andere genommen hätte; aber dies iſt eine moraliſche Beurtheilung der Perſon, nicht des Werkes in ſeinem Kunſtwerth. Ebenſo, wenn einer Gemälde ſammelt, aber

nicht solche, welche gemeine Gegenstände behandeln, so ist uns dieser lieber, als ein anderer, welchem dies gleichgültig ist, und dies ist auch eine moralische Beurtheilung der Person. Wenn wir aber einen solchen Sammler von Kunstwerken als den eigentlichen Erhalter der Kunst ansehen, so müssen wir doch auch wieder demselben die größte Unpartheilichkeit wünschen, damit keine Gattung der Kunst untergehe.

Wenn wir nun das Ganze, was wir bis jezt in verschiedenen Reihen dargestellt haben, in die am meisten verschiedenen Gruppen sondern wollen, so sind es diese drei, — die Historienmalerei, die Landschaftsmalerei und die architectonische Malerei. Die Characterisirung derselben läßt sich auf zweifache Weise vollziehen, nämlich dem Gegenstande und dem Character der Kunst nach. In der Historienmalerei ist die menschliche Gestalt als Gegenstand die Hauptsache, in der Landschaftsmalerei ist es die Vegetation, und was damit zusammenhängt, in der architectonischen Malerei sind es die größeren menschlichen Werke. Wenn wir diese Gattungen der Malerei nun ihrem Kunstcharacter nach unterscheiden, so tritt da das Verhältniß derselben zu den andern Künsten und zu dem Kunstgebiete überhaupt hervor. Die architectonische Malerei hat die meiste Aehnlichkeit mit dem Mechanischen, weil sie meist in geraden Linien arbeitet, und den geometrischen Constructionen unterworfen ist. Die Landschaftsmalerei sezt bei dem Künstler voraus eine überwiegende Richtung auf die Natur, in sofern sie hier durch das, was sich dem Auge in einer bestimmten Begrenzung darbietet, einen besondern Eindrukk hervorbringt. Fragen wir näher nach diesem Eindrukk, den die wirkliche Landschaft macht, so werden wir hier auf eine gewisse Analogie mit dem musikalischen Eindrukk zurükkkommen. Man kann sagen, es sind gewisse Bewegungen des Selbstbewußtseins dem Ton und Character nach, welche durch diese Natureindrükke hervorgerufen werden. Dies ist keineswegs ein Widerspruch gegen das früher Gesagte, daß das Ethische nicht könne als das Motiv des Künstlers an-

gesehen werden, denn der Werth der Landschaft als Kunstwerk bestimmt sich nicht darnach, wie stark und allgemein dieser Eindrukk sei, denn es giebt Musterwerke in diesem Gebiete, bei denen er ein Minimum ist, und er macht sich erst bemerklich, wo Gegensäze in der Natur bedeutender hervortreten. Aber was in keiner Landschaft fehlen kann und diesen unmittelbaren Eindrukk auf die Bewegungen des Selbstbewußtseins hervorruft, sind eben die Lichtverhältnisse. Wenn in dieser Beziehung eine Landschaft nicht einen bestimmten Character ausspricht, in welchem sich ein bestimmter Ton zu erkennen giebt, so ist sie fehlerhaft. Dieser bestimmte Character tritt hervor durch die Tageszeit; die Morgenbeleuchtung ist eine andere, als die des Abends, und von da bis zum allmäligen Dunkel der Nacht und bis zu der Annäherung an die Mitternacht muß diese Differenz erkannt werden. Eben dieses Hineinversezt werden in ein solches bestimmtes Verhältniß der Natur, welches zugleich ein bestimmter Lebensmoment ist, dies ist der unter allen Umständen gleich in diesem Sinne genommene musikalische Character, den die Landschaft haben muß. Das andere, was von den Naturgegenständen hergenommen ist, ist jenes zufällige, was bis auf ein Minimum verschwinden kann. Große Felsmassen, Wasserfälle und dergl. geben den Eindrukk einer großen Naturkraft, wohlangebaute Gegenden geben diesen Eindrukk gar nicht, sondern den, welcher die Herrschaft des Menschen über die Natur bezeichnet; dies begegnet uns aber im Leben beständig. Ein solches Maximum oder Minimum macht aber durchaus keinen Unterschied in dem Werthe des Gemäldes; und wenngleich es Landschaftsmaler giebt, die das eine oder das andere wählen, so ist dies doch nichts anderes, als die Wirkung des Nationalen und Persönlichen auf ihre Kunstrichtung. Denken wir uns eine sehr belebte Landschaft mit vielen Menschen, und dagegen eine andere, die entweder einen wüsten Strand oder die See darstellt, oder die innern Tiefen eines Gebirges, so sind dies sehr bestimmte Gegen-

ſäze, aber doch hat keines Einfluß auf den Werth des Gemäldes. Es manifeſtirt wohl den Character des Künſtlers und es bezeichnet den Einfluß ſeiner Subjectivität, aber der Kunſtwerth wird dadurch nicht entſchieden, ſondern dieſer beruht immer nur auf der Art, wie die beiden Elemente der Kunſt in ihrer Einheit und ihrem Zuſammenſein zugleich die vollkommene Richtigkeit darſtellen.

Wenn wir nun ebenſo ganz im Allgemeinen die Hiſtorienmalerei characteriſiren, ſo hat dieſe, in ihren größten Werken betrachtet, offenbar Verwandtſchaft mit dem Mimiſchen. Stellt der Maler eine Gruppe von menſchlichen Geſtalten in einer beſtimmten Handlung dar, ſo verlangt man allerdings die Richtigkeit des Mimiſchen. Unter den vorkommenden Geſtalten giebt es auch ſolche, die ſich theils durch einen traditionellen phyſiognomiſchen Character, theils durch willkührliche Attribute als beſtimmte Perſonen zu erkennen geben; aber da braucht ſie der Künſtler nicht zu beidem, auch iſt es nicht hinlänglich, um die Handlung zu erklären. Das Bild darf nun eigentlich keine Ueberſchrift haben, ſonſt giebt es ſich ſelbſt als mangelhaft, oder als ſei es ſeines Publikums nicht ſicher, daß es das Bild richtig erkenne. Es ſoll aber das Bild aus ſich erkannt werden, daher muß in den Bewegungen und Verhältniſſen der Figuren eine ſolche Bezeichnung ſtattfinden, daß das Ganze und die Weſentlichkeit der Handlung erkannt werden kann. Iſt der bildende Künſtler nun überhaupt immer in der durch ſein ganzes Leben hindurchgehenden Thätigkeit des Geſtaltenbildens begriffen, ſo ſind dies, was hier das allgemeine iſt, bei dem Maler insbeſondere die Naturbilder, die er ſo auffaßt und producirt, dagegen bei dem Hiſtorienmaler ſind es die menſchlichen Geſtalten, die er auf dieſe Weiſe hervorbringt, um den Typus des Menſchen in allen verſchiedenen Formen zu realiſiren, aber indem dies durch Zuſammenſtellung zu einer Handlung geſchehen ſoll, ſo muß ſich auch die Beweglichkeit der menſchlichen Geſtalt in Verhältniß

zu dem geiſtigen Impulſe in ihr darſtellen. Dazu gehört nun Beobachtung; alſo müſſen ſich ihm die Geſtalten erzeugen auch mit Beziehung auf die ethiſchen Verſchiedenheiten. Aber keineswegs iſt dies ſo zu verſtehen, daß man ſagen müßte, es ſollten ſich in ihm nur große und würdige ethiſche Momente geſtalten, denn es iſt ja überhaupt das menſchliche Leben in ſeiner Geſtaltung, was ſich ihm in ſeiner Totalität entwickeln ſoll, und es kann gar nicht fehlen, wenn eine Einſeitigkeit in der Productivität des Künſtlers in dieſer Hinſicht ſtattfindet, daß dadurch eine gewiſſe Trockenheit in ſeine Darſtellung kommt, während umgekehrt jenes Leben der ganzen Totalität der menſchlichen Erſcheinung in ihm, und nur dies allein ihm die rechte Beweglichkeit und Lebendigkeit der Production erſt zu geben vermag. Nun finden wir in dem Künſtler ſelbſt eine zwiefache Richtung ſich darthuend, in einigen nach der Univerſalität zu, in andern nach dem Specialiſiren. Es giebt Maler, die in allen Gattungen arbeiten, entweder nach einander oder zugleich; andere halten ſich nur an eine Gattung, und dann gewöhnlich arbeiten ſie nur in einem beſondern Gebiete derſelben. Wenn wir dieſe mit einander vergleichen, ſo ſind wir ſehr geneigt zu urtheilen, daß die Richtung auf das Specialiſiren mit einer größern techniſchen Virtuoſität verbunden ſein müſſe, wenn ſie ſich rechtfertigen ſoll, und daß die Richtung auf das Univerſaliſiren ſich nur rechtfertigen könne durch einen Reichthum geiſtreicher Erfindungen auf allen dieſen Gebieten; indem man es ſo denkt, daß das eine das andere begrenzt. Das Erfinden nämlich iſt nichts anderes, als die innere Productivität im Geſtaltenbilden, das innere Sehen von Geſtalten, die hier der Künſtler erzeugt, aber wir haben zugleich geſagt, daß nur diejenigen, welche der Idee der Kunſt recht gemäß ſind, ſo beharrlich wären, daß ſie heraustreten wollten, und das Bewußtſein davon, welches ſich dann fixirt, iſt der eigentliche Conceptionspunkt, wovon die weitere Ausführung des Bildes ausgeht. Je mannigfaltiger nun die Arbeiten

des Künstlers sind, desto mehr setzen sie eine solche innere Productivität voraus, aber auch die äußere Thätigkeit, die in der Ausführung begriffen ist, setzt eine große Uebung voraus, wenn sie zur Virtuosität gebracht werden soll, und dieses erfordert dann wieder großen Zeitaufwand. Nun ist die Beschäftigung des Künstlers mit der innern Darstellung eine so dominirende, daß während derselben schwerlich innere Productionen entstehen, die zur Lebendigkeit kommen, wenngleich allerdings die lange Beschäftigung mit diesen Gestalten in ihm selbst befruchtend zurückwirkt. Aber je mehr Fleiß und Zeit einer auf die äußere Darstellung verwendet, was eigentlich nur der zweite Act ist, und je mehr er darauf seine ganze Kunstfertigkeit wendet, um desto mehr muß die wirkliche Erfindungskraft in ihren Aeußerungen zurückstehen, indem beides sich begrenzt. Je mehr nun einer in verschiedenen Gattungen erfindet, um desto mehr setzen wir voraus, daß in allen diesen verschiedenen Gattungen solche Conceptionspunkte da sind, und mit ihnen eine mannigfache Production vorausgegangen ist als natürliche Uebung, aber desto weniger Zeit wird auf die äußere Darstellung verwandt worden können, und desto mehr machen wir uns daher auch im Voraus darauf gefaßt, einem solchen Künstler etwas nachsehen zu müssen in Beziehung auf die technische Virtuosität. Aber dann muß auch die Erfindung als etwas Ausgezeichnetes in der Kunst sich bewähren, d. h. sie muß eine geistvolle Conception sein. — Wenn wir hiervon ausgehen und auf das zurückkommen, was schon früher bemerkt, nämlich die äußere Darstellung nur als einen secundairen Act zu betrachten, so folgt daraus, daß es wünschenswerth wäre, daß der Künstler beständig im Erfinden bliebe, und diesen zweiten Act der Darstellung andern überlassen könnte. Von der Sculptur haben wir dies schon in dem allgemeinen Theile zugegeben, in der Architectur ist dies ganz unerläßlich, denn die Ausführung ist da ganz mechanisch; und sagen wir nun, wie es sich mit der Malerei verhält, so müssen wir hier

offenbar etwas ähnliches zugeben und sagen: der Künstler braucht nur die Umrisse seines Bildes zu entwerfen, was die Gestalt giebt, und von den Beleuchtungsverhältnissen, was zu der Perspective gehört, aber nur als Andeutung; dann skizzire er dasselbe und gebe zugleich dabei die Stärke des Farbentones an, überlasse aber nun das Uebrige der Ausführung andern, und gebe nur zuletzt dem Bilde die Vollendung in der Hinzufügung der Harmonie. Dann hat es der Maler gemacht, wie der Bildhauer. Zu diesem leztern nun gehört die Virtuosität in der Ausführung ebenso, wie das andere; denn zum Ende sieht man die Hülfsarbeit nicht, sondern nur die lezten Pinselstriche und die lezte Hand, welche die der Meister sein muß. Die Virtuosität muß also auch hier der Künstler haben, braucht aber nicht die ganze Zeit daran zu sezen, die auf die gesammte Succession in den Arbeiten verwendet werden muß. Dies finden wir auch in der Geschichte der Malerei, da wissen wir, daß es so gegangen ist und noch heute so geht. Der Meister macht die Skizze des Ganzen, der Schüler malt, und der Meister giebt wieder die lezte Vollendung; nur freilich ist der Unterschied in Vergleich der Sculptur, daß hier das meiste von mechanischen Hülfsarbeitern gemacht werden kann, welche niemals selbst die Kunst erreichen, bei der Malerei aber ist die Hülfsarbeit immer schon künstlerisch; daher sind es hier die Schüler, die, sich dabei zugleich als werdende Künstler übend, dem Meister die Zeit ersparen. Daraus erklärt sich die große Productivität, die vielen Meistern in dieser Kunst zukommt, so daß man sagen müßte, es wäre nicht möglich, daß dies alles ihre Werke sein könnten, wenn sie nicht durch ein solches Zusammenwirken entstanden wären.

Wenn wir die Historienmalerei in ihrem ganzen Umfange betrachten, so müssen wir auch das Portrait dazuziehn, ebenso wie das, was man heut zu Tage die Genre-Malerei nennt. Die Unterscheidung dieser leztern von der eigentlichen Historienmalerei ist nicht ohne Schwierigkeit, und erscheint als etwas

Willkührliches. Man denkt sich nämlich die Sache so: Ein historisches Bild ist ein bestimmter Moment, der wirklich sein kann, oder poetisch, aber als bestimmter Moment seinen Ort hat; dagegen unter Genre-Malerei versteht man die Darstellung einer allgemeinen Handlung in einem unbestimmten Falle. So ist z. B. die Schlacht Constantins eine geschichtliche Thatsache, aber es lassen sich ebenso ähnliche Gegenstände aus dem befreiten Jerusalem oder aus andern Gedichten denken, welche sich zu der Darstellung eignen. Nun aber kann ein Bild weiter nichts, als ein Gefecht überhaupt darstellen wollen, es macht also nicht den Anspruch, eine bestimmte Thatsache zu sein, sondern nur im Allgemeinen dieses Verhältniß der Thätigkeit darzustellen. Fragen wir daher, ob dies wirklich eine bestimmte Unterscheidung ist, so müssen wir dies verneinen; die besondere Thatsache ist ja niemals so bestimmt beschrieben oder gedichtet, daß nicht doch der Maler sie auf sehr verschiedene Weise darstellen könnte, und es verhält sich also doch die Darstellung zu dem Dargestellten, wie das Einzelne zu einem Allgemeinen. Die Aufgabe ist freilich in einem gewissen Grade eine bestimmtere, aber dies ist bei der Genre-Malerei auch der Fall; denn wie könnte man ein Gefecht darstellen, ohne zugleich den Character der Zeit und der Nation mit darzustellen. Dieser Unterschied ist also nur ein gradweiser. Demungeachtet werden wenige Fälle sein, wo man nicht sogleich bei dem ersten Anblick unterschiede, ob dies ein historisches Bild oder ein Genre-Bild sein soll; aber es giebt doch auch solche Fälle; und wenn wir bei der Darstellung poetischer Elemente stehen bleiben, so können diese so gehalten sein, daß der eine es für einen bestimmten poetischen Moment erkennt, der andere für einen allgemeinen; so könnte z. B. das neuerlich erschienene Lessingsche Bild von Bürgers Leonore, wer den poetischen Moment nicht kennt, für ein Genrebild halten; und es liegt so der Unterschied nicht in ihm, was die Bezeichnung des Genrebildes angeht, sondern in etwas anderem. Auf Seiten der Landschaftsmalerei ist

dieſe Unterſcheidung zwiſchen dem wirklich Gegebenen und Allgemeinen noch ſchwankender. Eine gegebene wirkliche Landſchaft iſt allerdings ebenſo ein beſtimmter geographiſcher Punkt, wie jenes wirkliche Moment ein hiſtoriſcher Punkt iſt, allein die Trennung in der Darſtellung zwiſchen einem beſtimmten geographiſchen Moment und einer bloß allgemeinen, frei erdachten Landſchaft iſt oft ſehr ſchwierig. Indeß niemand macht dieſen Unterſchied zwiſchen einer ſolchen Landſchaft, die eine wirkliche Gegend darſtellt, und einer erfundenen; und da ſich ſo dieſer Gegenſaz nur einſeitig geltend macht, ſo iſt er mithin auch unweſentlich.

Es iſt hier jedoch eine andere Frage zu betrachten, die gleichfalls nicht ſehr erheblich zu ſein ſcheint, und die ſchon in einer andern Kunſt berükſichtigt ward, wo das Gegentheil aufgeſtellt worden iſt, in Betreff der Dimenſionen nämlich, die bei der Architektur zur Sprache kamen; wo einige das Gothiſche verwarfen, weil der gothiſche Stil große Dimenſionen verlange, die Kunſt aber davon abſtrahire. Hier dagegen in der Malerei iſt es eine allgemeine Bemerkung, daß nie ein Genrebild ſich zu ſolchen Dimenſionen erhebt, wie ein hiſtoriſches Bild. Keineswegs will ich dieſen Unterſchied ſezen, denn damit würde ich jene Bemerkung, die doch eine innere Wahrheit hat, ganz aufheben. Aber fragt man empiriſch, ob die Genrebilder, ſeit ſie beſtehen, jemals große Dimenſionen gehabt, ſo muß man dies verneinen. Es liegt aber dahinter noch etwas anderes, nämlich die Beſtimmtheit eines Gemäldes hängt allerdings mit ſeinen Dimenſionen zuſammen. Ein Gemälde, welches unmittelbar beſtimmt iſt, in dem öffentlichen Leben einen Raum einzunehmen, ſei es das religiöſe oder politiſche, muß größere Dimenſionen an ſich haben; denn es kann nicht ſo beſchaffen ſein, daß es nur in der Nähe betrachtet werden kann; denn es ſoll von vielen zugleich ins Auge gefaßt werden können, und dabei das Einzelne doch unterſcheidbar bleiben. Für die Beſtimmtheit des öffentlichen Lebens aber iſt durchaus der hiſtoriſche Moment das eigentlic

Poſtulirte, alles andere wäre nur von einer untergeordneten Bedeutſamkeit in dieſer Beziehung; dies iſt auch die Art des Zuſammenwirkens, wozu ſich hier die verſchiedenen Künſte vereinigen, daß dadurch die Vergangenheit in die Gegenwart hineingetragen wird. Das Genrebild kann aber nie Darſtellung für das öffentliche Leben ſein, eben weil es nicht einen beſtimmten Moment darſtellt, es iſt immer von ſeinem erſten Anfange an ein Privatbild. Dieſer Unterſchied hat nun auch auf die Dimenſion einen beſondern Einfluß, aber nur nach der einen Seite hin, nicht aber auch nach der andern. Denn ſo wie wir uns das religiöſe Leben denken, ſo läßt ſich hier kein weſentlicher Unterſchied machen zwiſchen häuslichem und öffentlichem Gottesdienſt in Beziehung auf die Kunſt. Da ſind alſo die Verhältniſſe dieſelben, aber die Localität iſt verſchieden, bei dem häuslichen Gottesdienſt ſind die Dimenſionen klein, deshalb müſſen auch hier im Verhältniß der Gebäude die Gemälde es ſein, die ſich darauf beziehen. Ja auch der Einzelne kann ſolche Kunſtwerke auf ſich beziehen, aber auch ſie ſollen ſich doch auch im Verhältniß zeigen zu den Räumen, welche er bewohnt. Daher ſind nun hiſtoriſche Gemälde in allen Dimenſionen möglich, aber ein Genrebild von der Dimenſion eines großen hiſtoriſchen Bildes in öffentlichen Räumen wäre unverhältnißmäßig und mithin unpaſſend. Faſſen wir nun beides zuſammen, ſo haben wir hier das Charakteriſtiſche, das Genrebild iſt die Zuſammenſtellung einer menſchlichen Handlung ohne einen beſtimmten Moment; und damit hängt ebenſo weſentlich zuſammen, ein hiſtoriſches Gemälde kann nur beſtehen aus den wenigen Figuren, welche die eigentliche Handlung bilden. Nun giebt es viele Handlungen, die mehrere Figuren zulaſſen, dieſe müſſen aber in dem Hintergrund ſtehen. In dem erſten Fall müſſen die Hauptfiguren das Gemälde ausfüllen, bis auf das wenige, was dem Beiwerk gewidmet iſt, würde dieſes dagegen zu ſehr herausgehoben, ſo träte das Geſchichtliche zurük. Im zweiten Fall dagegen, wo das

Gemälde eine große Masse darzustellen hat, verlangt es auch größern Umfang, und es entsteht ein Gegensaz zwischen den Hauptfiguren und der Masse, und dieser Gegensaz ist immer vorhanden, wenn ein historisches Bild eine größere Menge von Menschen umfaßt; dies liegt in der Natur des historischen Moments, nur in wenigen sind die darzustellenden Motive, in der Masse dagegen sind diejenigen, welche von den Motiven in Bewegung gesezt werden, und so nur die Stärke des Motivs bezeichnen. Wenn wir uns ein Genrebild, z. B. ein Gefecht vorstellen, welches in der Form eines allgemeinen Scharmüzels in Gruppen vertheilt ist, so wird dies den Gegensaz von Vorder-, Mittel- und Hintergrund nothwendig haben müssen. Einige können bestimmter hervortreten, aber dies ist nur eine stärkere Sonderung des Vorder- und Hintergrundes. Nimmt aber das Genrebild den Character an, daß einige Figuren zu einer bestimmten Handlung zusammentreten, so ist man gleich versucht, dies auch für einen bestimmten Moment anzusehen, und so das Ganze für ein historisches Bild zu halten. In andern Fällen wird uns dies gar nicht auffallen, sondern wir werden den allgemeinen Character, daß es nur eine Darstellung eines allgemeinen Verhältnisses sein soll, sogleich anerkennen; und es gehört dies daher mit zu dem Character dieser Gattung, daß der Gegensaz zwischen Haupt- und Nebenfiguren davin zurücktritt, weil dies den Beschauer mißleiten würde, und da sie nur für das Privatleben bestimmt sind, so tragen sie, wie gesagt, nicht so große Dimensionen an sich, und in diesem beiden liegt der Character derselben. Indem nun das Genrebild vom Anfange an für das Privatleben bestimmt ist, so verliert es auch wesentlich in der Darstellung von dergleichen menschlichen Gesinnungen; und nun sehen wir auch, warum ein solcher Gegensaz in der Landschaftsmalerei gar nicht sein kann; denn da sie es gar nicht mit dem öffentlichen Leben zu thun hat, so ist auch ein solcher Gegensaz nicht in ihr enthalten, weil sie nicht Handlungen darstellt,

und die Differenz der Behandlung gar nicht einen solchen Gegensaz zwischen Haupt- und Nebenfiguren hervorbringt. Materiell angesehen, kann man zwar eine ähnliche Differenz finden, aber sie wird sich doch nirgends ebenso hervorheben, deswegen, weil der Gegenstand keine Beziehung auf den Gegensaz des öffentlichen und Privatlebens hat.

Dies bietet nun den Uebergang zu noch zwei verschiedenen Betrachtungen, welche die Malerei überhaupt betreffen, nämlich 1) über das Verhältniß der Dimensionen zu dem eigentlichen Gebiete der Kunst, und 2) über das Verhältniß der beiden Stilarten, die wir in den andern Künsten von einander unterschieden haben, den gebundenen oder strengen, und den mehr leichten oder geselligen Stil, in ihrer Anwendung auf die Malerei. — Was nun das erste betrifft, so ist schon bemerkt, namentlich bei der Entwikkelung des Ueberganges von der Architectur zur Malerei, daß das Colossale in der bildenden Kunst, die natürlichen Verhältnisse der Dimensionen verschiebe, indem dabei eine wesentliche Rüksicht genommen werden muß, auf die Differenz des Entfernteren und Näheren, so daß das Werk bei geändertem Maaßstabe nicht mehr dasselbe sein würde, und daß es deshalb nicht mehr eigentlich in das Gebiet der Kunst gehöre, weil man sonst auf eine Täuschung ausgehen müsse. So haben wir also eine gewisse Dimension aus dem eigentlichen Gebiete der Kunst ausgeschlossen. Es fragt sich nun, wie es sich mit dem Entgegengesezten verhält. Von dem grünen Gewölbe in Dresden wird erzählt, daß daselbst auf einem Kirschkern eine wer weiß wie große Menge menschlicher Gesichter abgebildet seien, diese müssen durch die Lupe betrachtet werden, aber so vortrefflich sie auch sein mögen, so sind sie doch nur ein mechanisches Kunststük, nicht ein Kunstwerk, eine Epideixis mechanischer Virtuosität, dieselben Bewegungen mit der Hand, die das Größere bilden, in demselben Verhältniß im Kleinen durchzuführen, so daß dabei die menschliche Hand nur wie ein verlängerter Storchschnabel

anzusehen ist. Hier haben wir nun das andere Ende, und wie wir das Colossale ausschließen, wo Verschiebung der Verhältnisse der Schwäche des Sinnes zu Hülfe kommt, so schließen wir auch dieses unendlich Kleine aus, weil es durchaus nur eine mechanische Vollkommenheit in sich schließt. Gesezt auch, ein so unendlich Kleines wäre etwas eignes auch als Werk, und man könnte z. B. sagen, jene Gesichter wären nicht etwa Copien, noch auch Skizze oder Carricatur von bestimmten Personen, sondern solche Abbildungen, die, ordentlich ausgeführt, wahre Kunstwerke wären, so würde dies doch nicht unser Urtheil ändern, sondern es ist Thorheit, daß der Verfertiger die Kunst untergeordnet hat einer Richtung auf mechanische Epideixis. Hier fragt es sich aber, wie weit geht dies, und da scheint sich allerdings von diesem Endpunkt aus die Grenze zu verwischen; man kann sagen, die eigentlichen Endpunkte selbst liegen außerhalb des Kunstgebietes, aber wo dies aufhört und das eigentliche Kunstgebiet anfängt, scheint unbestimmbar. Es giebt eine Gattung in der Malerei, die man Miniaturmalerei nennt, diese ist freilich eine eigene technische Form, aber sie ist doch wesentlich an ein gewisses Minimum von Dimensionen gebunden. Fragen wir nun, soll man die Miniaturmalerei aus der Kunst ausschließen, so ist dies nicht wohl möglich, vielmehr ist es ein Grenzgebiet und man kann nur sagen, daß über diese Werke ein entgegengesetztes Urtheil zu fällen ist, indem sich einige als Kunstwerk ansehen lassen, andere nicht; wo der Totaleindrukk der der mechanischen Epideixis ist, da kann es nicht als ein Kunstwerk angesehen werden, wenn aber der Totaleindrukk der Kunst entsteht, und die Dimension nicht anders sein konnte, so wird es ein Kunstwerk sein. Im Gebiete der Sculptur findet man etwas ähnliches, wo man gar nicht zweifelt, es ein Kunstwerk zu nennen, diss sind die geschnittenen Steine, die ihrer Bestimmung nach an einen kleinen Umfang gebunden sind, und denkt man sie vergrößert, so haben sie doch durchaus wahren

Kunſtwerth, d. h. man ſagt, bloße Verkleinerung thut dem Kunſtwerth keinen Eintrag. Daſſelbe gilt auch von der Malerei, aber es muß ſich zugleich zeigen, daß die Kleinheit des Maaßſtabes nicht willkührlich iſt, ſondern eine beſtimmte Nothwendigkeit hat. Es giebt hier alſo ein Grenzgebiet, durch welches die Scheidung geht, aber daſſelbe iſt individuell. Gehen wir auf der entgegengeſetzten Seite von dem Coloſſalen aus, ſo iſt folglich nicht alles, was den natürlichen Maaßſtab überſchreitet, außerhalb der Kunſt, aber auch vieles, was ſogar hinter dem natürlichen Maaßſtabe zurükbleibt, kann eben ſo gut außerhalb der Kunſt fallen. Denken wir uns Giganten gemacht, welche doch weit über den natürlichen Maaßſtab hinausgehen, ſo müßte leicht eine Alteration der Verhältniſſe eintreten, was aber nicht der Fall iſt, wenn ſie ſo gemalt ſind, daß das Werk ſich auf einmal überſehen läßt. So haben wir hier ſolche coloſſale Gemälde, die wahre Kunſtwerke ſind, wogegen in dem Landſchaftlichen die Decorationen ausgeſchloſſen ſind, weil man weſentlich auf Täuſchung dabei ausgeht. — Wenn wir nun aber von dieſen Grenzen abſtrahiren, ſo finden wir doch einen bedeutenden Einfluß der Dimenſionen auf den Eindrukk, den ein Kunſtwerk macht, und es fragt ſich, iſt es vollſtändig erklärt durch das oben Geſagte, daß das, was ſich auf das öffentliche Leben bezieht, eine Dimenſion haben müſſe, die eine gewiſſe Ferne und gleichzeitige Betrachtung von vielen mithin aus verſchiedenen Standpunkten verträgt, und alles, was kleinere Dimenſionen hat, ſchon deswegen, weil es aus dem öffentlichen Leben herausgeht, einen andern Eindrukk mache. Wir können uns deſſen recht vergewiſſern, wenn wir alle andern Differenzen wegnehmen. Denken wir uns ein Gemälde aus der heiligen Geſchichte, wie dies ein Altarbild ſein kann, und daſſelbe in einem kleinen Maaßſtabe als Kabinetsſtükk ausgeführt, ſo werden wir das leztere gar nicht weniger ein Kunſtwerk nennen können, ja es kann es derſelbe Meiſter in beiden Dimenſionen gearbeitet und in beiden ſeine Kunſt bewieſen

haben, und dennoch werden wir uns eines verſchiedenen Eindrukks nicht erwehren können. Aber es iſt die Frage, ob dieſe Differenz im Kunſteindrukk liegt, oder in etwas anderem. Offenbar liegt es in etwas anderem hinzugekommenen, nämlich in dem Bewußtſein der verſchiedenen Beſtimmung, welches ſich an die Dimenſion knüpft. Denn mit dem größeren Bilde denke ich mir zugleich ſeine Wirkſamkeit, die es in ſeiner Beſtimmung ausübt, ſo daß mein Eindrukk in dieſem Falle andere Dimenſionen bekommt, was den eigentlichen Kunſtwerth nichts angeht; indem es auf die Idee des Kunſtwerkes gar keinen Einfluß hat, ob hier in dem einen Falle die Dimenſionen des öffentlichen Lebens, in dem andern die des Privatlebens eintreten. Denken wir uns die Dimenſionen in einer gewiſſen Mitte, oder den Gegenſtand ſo, daß er ſeiner Natur nach nicht füglich kann eine Stelle im öffentlichen Leben einnehmen, ſo verſchwindet ſogleich der Gegenſaz, und wir ſind dann nicht aufgefordert, das eine oder das andere zu denken, aber der Kunſteindrukk bleibt derſelbe; und ſo können wir von der Mitte aus es uns recht anſchaulich machen, wie nach beiden Seiten hin da erſt andere Elemente dazu kommen, je nachdem die eine oder die andere Beſtimmung hervortritt. So wie wir uns ein heiliges Gemälde denken, deſſen Dimenſionen nicht darauf hindeuten, ob es zum öffentlichen oder Privatgebrauch ſei, da abſtrahiren wir von dieſem Gegenſaze ganz, und es bleibt nur der Kunſteindrukk überhaupt; jenes Hinzukommende gehört alſo nicht zum unmittelbaren Kunſteindrukk. Denken wir uns ein Bild, welches die Juden in der babyloniſchen Gefangenſchaft darſtellt, ſo wird, wenn wir fragen, ob es ein Genre- oder hiſtoriſches Bild ſei, niemand daran zweifeln, daß es ein hiſtoriſches Bild ſei, obgleich hier nur ein beſtimmter hiſtoriſcher Zuſtand, nicht aber ein einzelner beſtimmter Moment vorgeſtellt iſt. Der Gegenſtand iſt nun ein ſolcher, daß man ſich nicht denkt, daß er für ein öffentliches religiöſes Gebäude beſtimmt ſei, wie etwa für eine chriſtliche Kirche, zu

welchem Zweke er ſich deshalb gar nicht qualificirt, weil ein ſolcher Zuſtand nicht in dieſen Kreis eingeht; denn da kommen zwar viele altteſtamentliche Stellen zur Darſtellung, aber es müſſen dann auch die Bilder ganz genau die altteſtamentliche Geſchichte wiedergeben. Der Gegenſaz ſelbſt hat jedoch auf die Beurtheilung des Bildes gar keinen Einfluß, und es iſt unabhängig von den Verhältniſſen der Dimenſion. So bringen alſo die Dimenſionen, wenn man von den beiden Endpunkten abſtrahirt, die außerhalb der Kunſt fallen, — allerdings einen verſchiedenen Eindrukk hervor, aber es iſt nicht die Verſchiedenheit des Kunſteindrukks, ſondern dieſelbe wird beſtimmt durch ein anderes hinzukommendes Element.

Dieſes Verhältniß der Dimenſionen gilt aber nicht bloß von dem Coloſſalen und dem unendlich Kleinen nur dann, wenn man auf das Ganze ſieht, ſondern auch in den Beziehungen des Einzelnen. So wenn man auf manche niederländiſche Meiſterwerke ſieht, ſo ſind da einzelne Theile, wie Haare u. ſ. w. in den Verhältniſſen des unendlich Kleinen ſo gearbeitet, daß man ſie nur durch die Lupe genau ſehen kann, aber in dieſem Falle ſieht man wieder das Ganze nicht. Auch dies liegt außerhalb der Grenzen der Kunſt, ſo daß man wohl ſagen kann, daß ſolche Werke im übrigen ihren Kunſtwerth behalten, allein in dieſem einzelnen Beſtandtheile iſt ihr Kunſtwerth gleich Null. Daraus ſehen wir, wie ſich die Sache geſtaltet; nämlich es iſt in dem Maler auch eine mechaniſche Virtuoſität enthalten, dahin gehört die Führung des Pinſels, Färbung, ſo wie alles Techniſche zum Theil mechaniſche Virtuoſität iſt, dieſes gehört zu dem Aeußern der Darſtellung ganz nothwendig. Iſt ſie mangelhaft, ſo tadeln wir das Kunſtwerk und ſagen, die Erfindung kann vortrefflich ſein, die Zeichnung auch, die Lichtverhältniſſe können gut gehalten ſein, aber die Ausführung iſt ſchlecht. So muß alſo dieſe mechaniſche Virtuoſität da ſein, aber ſich ganz und gar der Kunſtbetrachtung unterordnen; will ſie für ſich Kunſt ſein, ſo

entſteht jene Epideixis, welche dem reinen Kunſtprincip widerſpricht. Nun aber müſſen wir zweitens dies feſthalten, was ſchon geſagt, daß der Eindrukk, den Gemälde machen, vermöge ihrer verſchiedenen Dimenſionen allerdings verſchieden iſt, wenngleich es nicht der eigentliche Kunſteindrukk iſt. Man theilt ſie im Allgemeinen ſo, daß man diejenigen Gemälde, welche ihrer Dimenſion nach für das Privatleben beſtimmt ſind, mit dem Ausdrukke Kabinetsſtükke bezeichnet, und die andern, welche für öffentliche Gebäude beſtimmt ſind, Galleriеſtükke benennt, allein in dieſer Beziehung iſt der leztere Ausdrukk falſch, denn niemals kann wohl ein ſolches öffentliches Kunſtwerk urſprünglich für eine Sammlung beſtimmt ſein, denn die Sammlung ſezt erſt die Kunſt voraus. Eben ſo wenig kann man ſagen, daß einer deshalb ein größerer Meiſter ſei, weil er in jener größern Gattung gearbeitet hat, da ja der Kunſtwerth ganz gleich iſt; vielmehr muß er allein in der Vollkommenheit geſucht werden, in welcher jene beiden Elemente zu einem Ganzen vereinigt ſind.

Werfen wir nun einen Blikk darauf, wie gewöhnlich über Kunſtwerke der Art bei uns geurtheilt wird, ſo iſt zu unterſcheiden hiſtoriſche und Landſchafts-Malerei. Bei der erſtern iſt es häufig der Fall, daß man ſich überwiegend durch den Gegenſtand beſtimmen läßt; was ſich daran anſchließt, iſt die Art und Weiſe, wie der Künſtler ihn aufgefaßt hat, d. h. ſeine Auswahl für die äußere Darſtellung, wobei man ihm ein ethiſches Motiv unterlegt. Dieſes iſt aber dem Künſtler eigentlich fremd, und wenn man davon ausgeht, ſo verſteht man nicht bloß den eigentlichen Kunſtwerth nicht, ſondern man erklärt auch das andere, wobei man ſtehen bleibt, auf eine ganz falſche Weiſe. Das zweite analoge iſt dann dieſes, daß man das, was man Ausdrukk der Geſtalt nennt, als den Gegenſtand der Beurtheilung denkt. Dies iſt jedoch nicht das eigentlich Maleriſche, ſondern das Mimiſche, was allerdings dem Künſtler, ſofern er Hiſtorienmaler iſt, nöth-

wendig iſt, allein man geht auch hier in ein anderes Gebiet über, und es verirrt ſich ſo das erſte auf das ethiſche, das zweite auf das mimiſche Gebiet. Es kann ein Künſtler den Ausdruck auf gewiſſe Weiſe verfehlt haben, und der Tadel kann gerecht ſein, daß ſich die Geſtalten nicht ſo bewegen, wie es der Character einer jeden erfordert, aber er trifft eigentlich nicht den Maler, ſondern den Mimiker in dem Maler, und ſo kann man ſagen, dieſer conſtruirt nicht richtig die Art, wie die Zuſtände des Selbſtbewußtſeins im äußern Ausdruck in Stellung und Bewegung vorkommen. Nun will ich nicht behaupten, daß einer könne ein vorzüglicher Hiſtorienmaler ſein, wenn er dies ganz verfehlt, nur liegt der Fehler nicht gerade auf dem Gebiete der Malerei; und wenn das übrige vortrefflich iſt, ſo können wir nur ſagen, es iſt ſchade, daß der Maler ſich ſo in der Gattung vergriff. — Was nun das erſte betrifft, ſo muß man bedenken, daß der Maler, und beſonders der Hiſtorienmaler, in der Wahl ſeines Gegenſtandes ſelten frei iſt, indem dieſer ſelten ganz ſein eigenes Werk iſt; wäre dies der Fall, ſo würde jenes eintreten, daß die Kunſtwerke der Maler gar keinen andern Zuſammenhang hätten, als innerhalb der Kunſt, alſo für Sammlungen in Gallerien beſtimmt wären. Aber wenn wir bedenken, wie es zugeht, ſo folgt, daß in einem gewiſſen Sinne ein Wort von Göthe wahr iſt, was ich aber im Allgemeinen nicht möchte als Kunſtbeurtheilung aufſtellen, daß nämlich jedes Kunſtproduct immer die Verzierung eines beſtimmten Raumes ſein müſſe. Dies hat eine gewiſſe Wahrheit, nämlich ein Bildhauer wird allerdings mit ſeinen Statuen nicht ganz auf gleiche Weiſe verfahren, wenn dieſelben beſtimmt ſind, ganz frei zu ſtehen oder in eine Niſche aufgenommen zu werden, und derjenige, der ſich in den Beſitz eines ſolchen Kunſtwerkes ſetzt, wird nach der Beſchaffenheit deſſelben beſtimmen, ob es beſſer ſei, daſſelbe im Freien aufzuſtellen oder nicht. Ebenſo iſt es gewiß, daß jedes Gemälde gedacht ſein muß zu einem beſtimmten Raum, aber dies liegt nicht unmittel-

bar in der Kunſt, ſondern wie möglicher Weiſe ein Kunſtwerk entſtehe. — Gehen wir aus von dem Allgemeinen, ſo muß der Künſtler, der ein Maler ſein will, das fortdauernde Bewußtſein in ſich tragen, daß ſich in ihm die Geſtalten immer zugleich in Beziehung auf die Beleuchtungsverhältniſſe bilden müſſen. Nun hat dieſe innere Thätigkeit ihre ſehr verſchiedenen Grade, und nur wenn dieſes innere Spiel zu einer gewiſſen Klarheit und Beſtimmtheit kommt, entſteht ein Reiz, es äußerlich darzuſtellen. Iſt der Künſtler in günſtiger Lage, ſo werden ihm ſolche Momente ſo häufig entſtehen, daß er nicht im Stande iſt, ſie alle als Kunſtwerk auszuführen, aber er wird ſie wenigſtens in Skizzen fixiren, und ſo entſteht ihm eine Sammlung von Kunſtproducten für eine weitere Ausführung. Sind ihm nun alle Skizzen, die er gemacht hat, gleich werth, ſo wird er ſie doch nicht alle ausführen können wegen Mangels an Zeit, er muß alſo einen andern Beſtimmungsgrund haben, und den findet er in dem öffentlichen Leben, oder in ſeiner Privatgeſelligkeit. Vereinigen ſich viele von ſeinen Freunden über gewiſſe Gegenſtände ſeiner Skizzen, ſo wird er es vorziehen, dieſe auszuführen. Nun aber iſt die Kunſt zur Geſammtheit des öffentlichen Lebens zu verſchiedenen Zeiten in ganz verſchiedenem Verhältniß. Es giebt Uebergewicht der Impulſe von der einen und der andern Seite; es giebt Zeiten, wo in dem öffentlichen Leben ein großer Drang iſt in Beziehung auf die Kunſt, welche dann ein Gegenſtand der allgemeinen Liebe iſt, entweder überhaupt oder in irgend einem ihrer beſondern Zweige. So haben alle Künſte eine gewiſſe Periode, wo ſie das öffentliche Leben dominiren. Da entſtehen dem Künſtler ſeine Impulſe aus der allgemeinen Richtung auf die Kunſt; aber da ſind die Gegenſtände auf gewiſſe Weiſe ſchon ſelbſt beſtimmt, und in dem öffentlichen Leben iſt die Kunſtliebe niemals ſo rein, wie in dem Künſtler ſelbſt, ſondern in Verbindung mit den vorherrſchenden ethiſchen Momenten. Denken wir uns in die Zeit des Wiederentſtehens dieſer Kunſt +

Italien und Deutſchland, ſo war dies zugleich eine ſolche, wo das religiöſe Element ſehr vorherrſchend war; da entſtanden vielfach religiöſe Forderungen an die Kunſt, auf der einen Seite an die innern Bewegungen des religiöſen Elements, auf der andern in den äußern Beziehungen deſſelben, worin es die übrigen Tendenzen des Lebens dominirte. Wenn wir nun fragen, iſt es nothwendig und natürlich, daß die Künſtler in demſelben Verhältniß religiös waren, als ſie religiöſe Gegenſtände behandelten, ſo folgt dies gar nicht daraus, ſondern ihre Productivität wurde mit beſtimmt durch die Richtung des öffentlichen Lebens, ohne daß dies gerade ihre individuelle Richtung zu ſein brauchte, und die Impulſe kamen auch von Außen zu ſolchen Werken. Es liegt in der Natur der Sache, daß wenn überwiegend religiöſe Werke verlangt werden, auch die freie Productivität des Künſtlers ſich auf dieſen Gegenſtand wirft, indem er ſonſt nichts wirken würde, und nichts wäre für das öffentliche Leben. Das ethiſche Moment liegt alſo nicht in dem Künſtler als ſolchem, ſondern in der Zeit und dem öffentlichen Leben, und iſt eben deswegen etwas ganz anderes als das Kunſturtheil; dies gilt von der entgegengeſezten Seite ebenſo, daher das Urtheil über den Gegenſtand und das Urtheil über das Mimiſche von dem eigentlichen Gegenſtande geſondert werden muß.

Wenn wir auf der andern Seite die Landſchaftsmalerei ſehen, ſo finden wir da die Kunſt viel freier von andern mitwirkenden Motiven, denn da tritt ein ſolcher Gegenſaz nicht ein, weil kein unmittelbarer Zuſammenhang mit dem Ethiſchen hierin liegt. Aber eben deshalb ſteht auch die Landſchaftsmalerei gar nicht in demſelben Verhältniß zu dem öffentlichen Leben, ſondern iſt da nur Nebenſache; und wenn wir die Kunſt aus dieſem Geſichtspunkte betrachten, ſo wäre die Landſchaftsmalerei nur Studium für die Geſchichtsmalerei; dies wäre aber einſeitig, weil die Kunſt ebenſo mit der Natur als mit der Sittlichkeit zuſammenhängt. Betrachten wir die Landſchaftsmalerei nun im

Verhältniß zu der Natur, ſo iſt da eine große Abſtufung auch in Beziehung auf einen ethiſchen Eindruck, der aber mit dem öffentlichen Leben nichts gemein hat. Es iſt ſchon oben geſagt, die Landſchaft hat einen muſikaliſchen Character; indem ſie die Natur darſtellt, ſo regt ſie die Beziehungen des Menſchen zu der Natur auf, und es wird ihm bei der Betrachtung einer ſolchen Landſchaft ebenſo zu Muthe, wie in ſolchen Naturumgebungen ſelbſt. Nun iſt allemal das Zuſammenſein des Menſchen mit der Natur, wenn er keine beſondere Beſchäftigung dabei weiter hat, und mithin von der gebundenen Thätigkeit frei iſt, eine Einladung zu dem freien innern Spiel ſeines Bewußtſeins, indem er einerſeits ſich dem Eindruck hingiebt und ihn auffaßt, und andererſeits dieſes ſolche innere Veränderungen in ihm hervorbringt, die dem Ton ſeines Inneren angemeſſen ſind. Dieſes iſt beſtimmt durch das Verhältniß der Naturgegenſtände unter ſich, und ebenſo zu dem Menſchen. Schaue ich von einem ruhigen Ort der Natur aus in eine ſehr angebaute Gegend, ſo erhalte ich den Eindruck von der Herrſchaft des Menſchen über die Natur, aber ich erblikke ſie dann als Verſchönerung, und es ſpiegelt ſich darin der menſchliche Geiſt ab. Habe ich dagegen ſolche Gegenden vor mir, wo die Gewalt des Menſchen noch ein Minimum iſt, ſo giebt dieſes den Eindruck von der Gewalt der Natur über den Menſchen, alſo das Umgekehrte; beides giebt einen entgegengeſezten Ton für die freien inneren Bewegungen, die von ſolchen Zuſtänden ausgehen. Ebenſo giebt es in dem Verhältniß der verſchiedenen Theile und Potenzen in der Natur für ſich eine Zuſammenſtimmung oder Streit, und beides bringt einen entgegengeſezten Ton hervor. Denken wir uns einen Sturm, ſo iſt dies ein Streit zwiſchen den atmoſphäriſchen Potenzen und der Erdoberfläche; denken wir uns dagegen einen heitern Tag zu einer beſtimmten Tageszeit, ſo erſcheint da die Zuſammenſtimmung aller Kräfte. Dies ſind hier die ethiſchen Differenzen, aber es iſt dies eben ſo wenig, wie auf dem Gebiet

der Hiſtorienmalerei, der eigentliche Kunſtwerth; denn Gemälde von dieſem oder jenem Ton können ganz denſelben Werth haben. Der Künſtler kann ſich auch hier mehr zu dem einen oder dem andern hinneigen, aber doch nicht ſo, daß dies rein das Reſultat ſeines perſönlichen Zuſtandes wäre, wiewohl hier die Perſönlichkeit freier iſt, da dieſes Verhältniß nicht ſo durch das öffentliche Leben beſtimmt wird, ſondern für Gemälde jeder Art wird hier der Künſtler ſeine Liebhaber finden. Hier erſcheint nun auch eben deswegen das Verhältniß der Entſtehung eines ſolchen Bildes ein anderes, als dort. Viel häufiger iſt es, daß dem Künſtler beſtimmte Aufgaben auf dem Gebiete der Hiſtorienmalerei entſtehen, wegen des engen Zuſammenhanges dieſer Kunſtwerke mit den Hauptformen des öffentlichen Lebens, aber bei der Landſchaftsmalerei iſt dies weit weniger der Fall, ſondern die freie Wahl wird immer mehr auf die Seite des Künſtlers ſelbſt fallen. Der eigentliche Kunſtwerth der Leiſtungen des Künſtlers kann hier alſo von nichts anderem abhängen, als von der Wahrheit, mit welcher er die Naturgeſtaltung auffaßt und darſtellt, und der Richtigkeit, mit welcher er den Gegenſtand in Beziehung auf die Beleuchtungsverhältniſſe ergreift und ordnet. Seine individuelle Richtung dagegen wird mehr auf die eine oder die andere Seite gehen, allein dies iſt eine qualitative Differenz, welche keinen Einfluß auf die Staffel der Kunſt ſelbſt hat.

Wenn wir von dieſen beiden Hauptzweigen aus die Nebenzweige betrachten, ſo iſt das Schwierigſte immer noch die richtige Auffaſſung des Portraits. Sehen wir von dem aus, was wir geſagt haben, ſo war es dieſes, die Productivität des Künſtlers ſoll den Naturtypus der lebendigen Geſtalten ſo hervorbringen, wie ſie unabhängig erſcheinen von den verſchiedenen Kräften, die in der Natur die wirklichen Geſtalten hervorbringen; ſie ſoll das Ideale in dem Realen darſtellen, was ebenſo eine unendliche Mannigfaltigkeit ſein kann, wie es in der Wirklichkeit iſt. Die menſchliche Geſtalt ſchwebt z. B. in einer Schwankung zwiſchen

dem Ideal und der Caricatur, dies gilt von der ethiſchen wie von der wirklichen Geſtalt. Jede menſchliche Geſtalt hat etwas an ſich, wodurch ſie eine Verbildung iſt, aber auch jede hat etwas an ſich, wodurch ſie eine beſtimmte Modification der menſchlichen Natur iſt, nur kommt es nicht vollſtändig zur Erſcheinung, allein dies kann ein geübtes Auge wohl auffaſſen und zu dem Idealen ergänzen. — Der Künſtler, der den Typus der Geſtalten darſtellen will, kann doch die wirkliche Geſtalt darſtellen, wie ſie ihm ſeinem Ideale in gewiſſem Grade zu entſprechen ſcheint, d. h. er kann ein ſolches Wirkliche darſtellen, was ihm als Ideales ſchon entgegentritt. Aber fragen wir nach der Art, wie die Portraits entſtehen, ſo geſchieht dies bei den wenigſten durch einen Impuls des Künſtlers ſelbſt, ſondern dieſer wird ihm gegeben, und wenn wir die Thatſache betrachten, daß die meiſten Portraits auf dieſe Weiſe entſtehen, und dazu die andere, daß ein großer Theil der bedeutendſten Künſtler faſt überwiegend in der Gattung des Portraits gearbeitet hat; ſo ſcheint es doch, daß wir zu dieſem allen noch ein beſonderes hinzunehmen müſſen, um uns klar zu machen, wie dies ein Kunſtgegenſtand ſein könne; da iſt nun das eine: die Aufgabe des Künſtlers in Beziehung auf die wirklichen menſchlichen Geſtalten iſt dieſe, das Ideal in ihnen herauszufinden, und auf der andern Seite alles, was in ihnen Verbildung iſt, mit der Kraft des innern Auges wegzuſehen. Dies iſt die Aufgabe deſſen, der ſich mit dergleichen Darſtellungen beſchäftigt, ganz im Allgemeinen. Denn man kann niemals das Auffaſſen und das freie Producirem ganz von einander trennen, wo der Künſtler als ſolcher hervortritt. Wenn nun ein Künſtler ſich vorzüglich auf das Portrait legt, ſo iſt ſeine Aufgabe insbeſondere ſo zu löſen, daß das Wirkliche bleibt, d. h. daß das Bild ähnlich iſt, und auf der andern Seite, daß es idealiſirt ſei. Dies iſt die wahre Beſtimmung für das Portrait, und wo das nicht erreicht wird, da hat es keinen oder nur untergeordneten Kunſtwerth. Aber dies iſt

nur die eine Seite der Aufgabe, die andere bezieht ſich auf das andere Element der Kunſt, nämlich die Darſtellung der Geſtalt in ihrem Lichtverhältniß. Hier iſt das Portrait eine ſehr beſchränkte Gattung, weil es die Figur iſolirt; iſt es mit andern verbunden, ſo wird ſchon über das Portrait hinausgegangen. Das Einfachſte iſt hier, daß die einzelne Geſtalt nur mit ihrem Hintergrund allein iſt, dadurch wird das Beleuchtungsverhältniß vereinfacht, aber die Kunſt wird geringer. Auch in dieſer Beziehung hat die Portraitmalerei ein ganz eigenes Gebiet, was ſie zu einer eigenen Kunſtgattung wohl berechtigt. Bei der Darſtellung ſelbſt nun kommen jedoch immer wieder beide Momente der Malerei in Betracht; es kann auf der einen Seite geſchehen überwiegend durch die Stellung, wo das Linearverhältniß geändert wird, und eine gewiſſe Annäherung an das Dramatiſche möglich iſt; es kann daſſelbe aber auch geſchehen auf der andern Seite überwiegend durch die Beleuchtungsverhältniſſe, durch den Ton, in welchem die feſten Züge des Bildes gehalten ſind. Allerdings giebt es hier eine unleugbare Annäherung an die Grenzen der Kunſt, denn ſo wie bei denjenigen, welche das Bild anfertigen laſſen, das Kunſtintereſſe ſelten rein iſt, ſo giebt es allerdings eine geringere Gattung, wobei das Intereſſe an dem perſönlichen Verhältniß das überwiegende bleibt; da entſtehen eine Maſſe von Productionen, welche allerdings die letzte Grenze der Kunſt bilden, worin das Künſtleriſche Null iſt, weil viele nur abſchreiben, und weil es nur ein Intereſſe der Erinnerung iſt, für die auch die untergeordnete Aehnlichkeit genügt. — Solche Grenzen finden ſich in allen andern Gebieten auch; ſo nähert ſich die Landſchaftsmalerei der Darſtellung der Umriſſe, welche bloß zur Erläuterung und Beſchreibung dient. So giebt es auch eine untergeordnete Gattung, das ſogenannte Stillleben, eine Darſtellung von lebloſen Gegenſtänden, theils herabſteigend von der architectoniſchen Malerei, theils von der Thiermalerei zu der Vegetation, wo das Intereſſe ſchon ein ſehr un-

tergeordnetes iſt. Bei allen dieſen Darſtellungen iſt gar nicht zu denken, daß ſie ſollten in ſolchen Dimenſionen ausgeführt werden, welche für das öffentliche Leben geeignet ſind, vielmehr iſt hier eine Annäherung an die mechaniſche Virtuoſität, welche dabei dominirt, indem die freie Productivität der Geſtalten darin Null iſt. — So finden wir daher die Malerei umgeben von einem großen Gebiete von Darſtellungen, welche zweideutiger Art ſind. Aber betrachten wir ſie im Zuſammenhange mit der Kunſt, ſo enthalten ſie einerſeits Gelegenheitswerke, andererſeits aber ſind es Studien für die Kunſt, weil in der mechaniſchen Virtuoſität immer Aufgaben liegen für die Richtigkeit der Beleuchtung, und die Wahrheit der Geſtalten, ſo wie für richtige Handhabung der Inſtrumente und des Materials. Faſſen wir das Geſagte zuſammen, ſo werden wir es natürlich finden, wenn ſich die Künſtler in das Gebiet der Kunſt theilen, indem bei dem einen dieſes, bei dem andern das andere Element überwiegt. Wenn man daher ſagt, daß der eine Maler vorzüglich Virtuos iſt im Colorit, dagegen an ſeiner Zeichnung manches auszuſezen iſt, ein anderer aber in dieſem Meiſter ſei und weniger in jenem, ſo ſind dies die entgegengeſezten Richtungen nach den beiden Hauptmomenten. Man kann hier noch einen Unterſchied machen, welcher ſehr weſentlich iſt, denn das Colorit gehört nicht bloß zu der Beleuchtung, ſondern iſt auch in allem Lebendigen zugleich das Product des Lebens, immer jedoch in dem Gebiete des Lichtes, und da iſt ein Unterſchied zwiſchen dem, was dem Gegenſtande eigen iſt, ſei es ganz oder in einem beſtimmten Moment, und dem, was der Zuſammenſtellung angehört. Aber eben daſſelbe findet auch für die Zeichnung ſtatt, denn hier giebt es auch etwas, was dem Zuſammenhange angehört, und es iſt gar nicht daſſelbe, ob ein Künſtler verſteht die Geſtalten, für ſich betrachtet, in der Wahrheit der Kunſt hervorzubringen, oder ob er verſteht ſie ſo zu einander zu ſtellen in dem Zuſammenſein von mehreren, daß ſie, unbeſchadet der Einheit einer jeden für ſich, ein

Ganzes bilden. So zeigen ſich hier verſchiedene Richtungen und eine auf ſehr natürliche Weiſe getheilte Meiſterſchaft, weil ſo verſchiedene Beziehungen hier zuſammentreffen.

Aber nun haben wir von der Kunſt ſelbſt aus noch ein großes, ihr angehöriges Gebiet zu betrachten, das ſind diejenigen der Malerei verwandten Kunſtgebiete, die es mit der Vervielfältigung der Kunſtwerke zu thun haben, und man kann jetzt wohl ſagen Kunſtgebiete, weil ſich die Methoden ſchon ſehr auseinandergelegt haben. Es iſt nun ſchon ſeit langer Zeit eine ſtreitige Frage, ob wohl, denn dies war die allgemeinſte Form, das Kupferſtechen eine eigentliche Kunſt für ſich ſei oder nicht. So wie man es ſo ſtellt, wie wir eben gethan, ſo wird man es nicht behaupten können, aber von einer andern Seite betrachtet, läßt es ſich beſtimmen. Wenn wir nämlich aufſteigen von den bloßen Umriſſen zu derjenigen Ausführung, welche im Allgemeinen Licht und Schatten anzeigt auf eine unvollkommene Weiſe, wo Licht und Umriſſe getrennt ſind, und dann auf eine vollkommene Weiſe, wo die Umriſſe nur die verſchiedenen Lichtverhältniſſe ſind, ſo ſtellt uns der Kupferſtich immer eine ſolche Zeichnung dar, die aller ſolcher verſchiedenen Ausführungen fähig iſt. Es können da bloße Umriſſe ſein, oder es kann eine Fläche ſein, wo Licht und Schatten bloß einfache Gegenſätze bilden, aber auch ſo, daß die Umriſſe für ſich ſind, und Licht und Schatten ein anderes; allein es kann auch ein höherer Grad der Vollkommenheit da ſein und zugleich ſehr verſchiedene Form, ſo daß Licht und Schatten ohne Linien als gleichmäßige Fläche ſich verhalten, nämlich ſo, daß Licht und Schatten durch Linien bewirkt werden, und die Umriſſe dadurch als Grenzen erſcheinen, ohne durch beſondere, von jenen verſchiedene Linien beſtimmt zu werden. So wie wir dies für ſich betrachten, ſo erſcheint uns das Einzelne als eine einzige Zeichnung auf dieſer oder jener Stufe; aber der Kupferſtich hat immer die Tendenz der Vervielfältigung, und wenn wir auf die bei weitem überwiegende Art ſehen, wie

dieſe Kunſt behandelt wird, ſo iſt es doch die, daß ſie Gemälde wiedergiebt. Nun iſt es freilich wahr, daß der Kupferſtich auch häufig gebraucht wird auf demjenigen Gebiete, welches außerhalb der Kunſtdarſtellung liegt, nämlich als Erläuterung zu geſchichtlichen Werken. Aber offenbar iſt es ein Grenzgebiet, und es können da Landſchaften ſehr gut dargeſtellt werden. Ebenſo läßt es ſich denken, daß auch wirkliche Kunſtwerke gleich von vorn herein ſo ausgeführt werden. Dies iſt nun jezt der Fall, ſeitdem wir außer dem Kupferſtich, der einen eigenen Mechanismus und eigene Uebung erfordert, die Lithographie haben, wo unmittelbar auf den Stein gezeichnet werden kann, ſo daß die Manipulation ganz dieſelbe iſt, wie die des Malers; da können Kunſtwerke in der für die Vervielfältigung beſtimmten Form ganz unmittelbar ausgeführt werden. Es ſind nun auch weitere Fortſchritte in dieſer Beziehung gemacht, ſo daß auch die Färbung in die Lithographie hineingebracht wird, und da iſt die Möglichkeit gegeben, daß Gemälde von jeder Gattung ſchon urſprünglich ſo für die Vervielfältigung können producirt werden. Von dieſer Seite angeſehen, verliert ſich offenbar beides in einander. Natürlich wird dies immer nur der Fall ſein können bei Kunſtwerken von geringerem Umfange, für größere Werke wird es immer nur Vervielfältigung auf dem früheren Wege geben, und da zum Theil in verkleinertem Maaßſtabe. Dieſe Vervielfältigungen auf kleinere Weiſe ſind aber ebenfalls ein ſolches Grenzgebiet. Sehen wir auf das zurükk, was wir oben über den Werth der Dimenſionen überhaupt geſagt haben, wie es ſolche giebt, die außerhalb des Gebietes der Kunſt liegen, innerhalb deſſelben aber die Differenz der Dimenſionen einen verſchiedenen Eindrukk macht, welcher jedoch nicht der Kunſteindrukk iſt, ſo werden wir dennoch ſagen müſſen, daß jedes Kunſtwerk verändert wird durch den verkleinerten Maaßſtab. Sieht man ein Gemälde von großem Umfange in ſehr kleinem Maaßſtabe, z. B. in Almanachsformat, ſo iſt es unmöglich, daß es nicht ſollte

einen veränderten Eindruck machen. Der Nebeneindruck der ursprünglichen Dimension geht nicht nur verloren, sondern es kommt auch der entgegengesezte hinzu, und soll dies ein wirkliches Wiedergeben sein, so wird dem Beschauer zugemuthet, daß er sich soll den ursprünglichen Maaßstab innerlich schaffen, und sich die Copie zu dem Ideal gleichsam erweitern; diese Operation kann aber eigentlich nur wenigen zugemuthet werden, und so werden die Künstler selbst, wie ich glaube, nicht sehr dankbar sein für eine Vervielfältigung ihrer Werke in einem Maaßstabe, der den ganzen Character derselben verändert. Ueberdem hat der Künstler alle Umrisse und Lichtverhältnisse auf das Colorit berechnet, fällt auch dies weg im Stich, welches auf Perspective und Stellung berechnet ist, so fehlen auch die Motive der Composition, warum die Gestalten als gerade so gestellt gedacht werden müssen. Daher ist diese Vervielfältigung der Kunst nie ohne gewisse Nachtheile zu bewirken, ausgenommen da, wo Veränderungen der Dimensionen nicht so wesentlich sind, und wo kein Kunstelement fehlt, wenn diese Form erst zu größerer Vollkommenheit gebracht ist. Als ein eigentliches Kunstgebiet läßt sich dieses auf die Vervielfältigung Berechnetsein der Zeichnung und Malerei nur unter der gegebenen Bedingung für solche Werke aufstellen, die ihren Character in einer mäßigen Dimension festhalten können; daß aber dies außerordentlich viel dazu beigetragen hat und noch beiträgt, den Sinn für Kunst zu verbreiten, dadurch ist diese Erfindung von einem sehr großen Werthe.

Es giebt außerdem dies noch einen Maaßstab für den Kunstcharacter eines Zeitraums, auf was für Gegenstände sich die Vervielfältiger der darzustellenden Formen werfen. Denn da sie in der Vervielfältigung ihren Zwekk erreichen, so gehört eine Kenntniß dazu, welche Richtung der Geschmakk des Publikums nimmt, um dasjenige zu wählen, was allgemeinen Beifall hat. Freilich ist noch zu berüksichtigen, daß manche Gattung mehr, manche weniger im Allgemeinen auf der Stufe, auf welcher die

Kunſt ſteht, von ihrem Kunſtgehalt verliert; vorziehen wird man jedoch immer diejenigen Gegenſtände, die am wenigſten von ihrem Kunſtgehalte verlieren, und ſo wird man immer daraus auf die Richtung des Kunſtſinnes in einer gegebenen Zeit ſchließen können.

Dies führt uns zu der zweiten Frage, wie es in dem Gebiete der Malerei um den allgemeinen Gegenſaz zwiſchen einem ſtrengen und höheren, und einem leichten und freieren Stile ſteht. Wollen wir dieſen Gegenſaz ſo faſſen, wie wir ihn in der Muſik aufgeführt haben, ſo läßt ſich dies nicht unmittelbar übertragen; wir müſſen daher hier von einem andern Punkte ausgehen. Nämlich das Nächſte, was ſich uns darſtellt und ſich unmittelbar übertragen ließe, iſt, daß in der Muſik der ſtrenge Stil am meiſten dargeſtellt wird durch die Kirchenmuſik, und dem entſpräche dann in der Malerei die Darſtellung heiliger Gegenſtände. Von da aus müßten wir aber ſogleich unterſcheiden ſolche Compoſitionen, die als Ausführung im Großen für das öffentliche religiöſe Leben beſtimmt ſind, und ſolche, welche als Kabinetsſtükke gedacht und ausgeführt ſind; dem Gegenſtande nach werden beide ganz gleich ſein, als Kunſtwerke werden aber beide eine bedeutende Differenz darbieten. Daß dies aber die Differenz des Stils ſei bei demſelben Gegenſtande, wird gewiß jeder verneinen müſſen. Suchen wir ſie daher auf innerhalb einer von beiden Klaſſen, ſo finden wir da freilich eine ſehr große Verſchiedenheit des Stils. So ſind bei heiligen Gemälden der ſpäteren Schule das Ueberwiegende die Lichteffecte, und dieſe haben einen beſtimmten Character von grellen Gegenſäzen, was wir bei den heiligen Gemälden der älteren Schule gar nicht finden. Auch dieſe Differenz iſt aber keineswegs analog, ſondern es iſt eine ſolche, wo das eine an eine Ausartung grenzt, und das andere auch daran grenzen kann. Es ſtellen nämlich dieſe Differenzen der Lichteffecte das Kunſtwerk gleichſam in den Hintergrund, und der Beſchauer wird auf ſolche Weiſe davon be-

herrſcht, daß er die Geſtalten für ſich nicht zum unabhängigen Gegenſtande machen kann. Dies könnte die höchſte Vortrefflichkeit ſein, wenn alles durch Lichtverhältniſſe vollkommen gebunden wäre, daß es nicht möglich wäre, dieſelben zu iſoliren. Aber es iſt etwas anderes, wenn die Aufmerkſamkeit ſo auf die Lichteffecte gerichtet iſt, daß ſie von den Geſtalten abgelenkt wird; dadurch geht die Einheit des Kunſteindrukks in der Beziehung beider Elemente verloren. Eine Menge Einzelnheiten kommen dann nicht in rechte Beachtung und ſind vernachläſſigt bei dieſem Dominiren der Lichteffecte. Es kann aber das andere auch eine Ausartung ſein. So wie die Geſtalten in einem Bilde ſo auseinandertreten, daß ihre Beleuchtungsverhältniſſe nicht gegenſeitig beſtimmt gehalten ſind, ſo nähert ſich dies dem, daß alles auf einer Fläche neben einander dargeſtellt erſcheint. Aber dies iſt doch nicht dasjenige, wie wir geſehen haben, daß es eine Ausartung giebt für den ſtrengen und eine andere für den leichten Stil, ſondern wir ſind hier auf einem andern Gebiete. Wollten wir nun weiter gehen und ſagen, nicht die hiſtoriſche Malerei allein, ſondern die politiſche und hiſtoriſche dazu, alſo alle Kunſtwerke für das öffentliche Leben bilden den ſtrengen Stil, und alle diejenigen, welche in ihrer Dimenſion als Kabinetsſtükke nicht das öffentliche Leben berühren, ſind es, die den leichten Stil ausmachen, ſo bringt allerdings die Differenz der Dimenſionen manche Differenz in die Behandlung, aber nicht dieſe. Oder ſollte es etwa ſo ſein, daß dieſer Gegenſaz nur in der einen von beiden Gattungen wäre, ſo daß wir ſagen möchten, in den Kabinetsſtükken iſt der Gegenſaz zwiſchen ſtrengem und leichtem Stil aufgehoben, in der Malerei für das öffentliche Leben aber tritt er hervor, ſo erſcheint dies doch nur als ein Mehr oder Weniger, indem bei der einen Behandlungsweiſe dieſe Differenz nicht ſo leicht feſtzuhalten iſt, bei der andern ſie aber mehr hervortritt. Allein der eigentliche Grund dieſes Gegenſazes wäre dadurch doch nicht gegeben. Die Art, wie man ihn am ge-

wöhnlichſten ſucht, iſt in den Gegenſtänden; aber dies iſt auch nicht der Fall, ſondern die Gegenſtände der verſchiedenſten Art laſſen beiderlei Behandlung zu. Es giebt auch einzelne große Meiſter, die in ihren Kunſtproductionen etwas Eigenthümliches haben, welches ſich in einer gewiſſen Analogie immer wiederfindet, ohne daß es daſſelbe iſt; und ſo unterſcheidet man wieder zu verſchiedenen Zeiten in dieſer Beziehung einen verſchiedenen Stil, oder eine verſchiedene Manier in den Werken deſſelben Künſtlers; vorzüglich wenn wir die Künſtler einer gewiſſen Epoche, namentlich der des erſten Wiederaufblühens der Kunſt, betrachten, indem es in ſpätern Epochen viel weniger ſtattfindet. Wenn wir die Werke des Raphael und Correggio aus der erſten Zeit mit ihren ſpäteſten vergleichen, ſo haben allerdings die früheren einen gewiſſen Character einfacher Strenge, und die ſpäteren mehr der Fülle und Kraft ſowohl in der Zeichnung als im Colorit. Dies hat in der That mit jenem eine gewiſſe Analogie, aber es hängt zuſammen mit der weitern Entwikkelung der Kunſt ſelbſt, und man kann ſagen, daß in jedem Künſtler ein ſolches Fortſchreiten iſt; allein in dem Sinne, wie wir früher von einer Differenz des Stils ſprachen, iſt dieſes nicht zu nehmen, denn hier iſt anfangs noch eine gewiſſe Unkenntniß der Mittel wie der Aufgabe der Kunſt. Wenn wir von den einzelnen Künſten abſtrahiren, ſo findet ſich dieſes auch in der Kunſt überhaupt; anfangs zeigt ſich da eine gewiſſe Unvollkommenheit, die die Wahrheit der Geſtaltung nicht recht durchſchaut, und ſo auch hier nicht das ganze Bewußtſein von dem rechten Verhältniß der Geſtalten zum Lichte. Eine Ausweichung von der Kunſt iſt die früheſte harte Unvollkommenheit, und ebenſo ſpäter das Spielen mit dem Effecte und insbeſondere dem Lichteffecte. Aber dies iſt nicht das, was wir ſuchen; und es bleibt daher immer noch die Frage, giebt es jene Theilung in der Malerei, oder nicht? Wenn wir die Malerkunſt in die beiden Hauptabtheilungen zerfällen, die Hiſtorienmalerei und die Landſchaftsmalerei, beides im weiteſten Sinne des Wortes,

ſo fragt es ſich, läßt ſich ein ſolcher Gegenſaz denken in Beziehung auf beide gleichmäßig oder nicht? Gehen wir von der Landſchaftsmalerei aus, wo die Sache noch ſchwieriger erſcheint, ſo hat ſie es zuerſt zu thun mit der vegetabiliſchen Geſtaltung der Erdoberfläche, je mehr dieſes hervortritt, deſto mehr tritt jenes zurükk. Je kleiner das Terrain, alſo auch der Geſichtskreis, iſt, deſto mehr kann die vegetative Geſtaltung hervortreten. Nehmen wir zunächſt die einzelne Geſtalt, wie ſie hier auch ein Lebendes iſt, ſo giebt es da zweierlei Darſtellungsweiſen, eine mehr von Innen heraus, und eine mehr von Außen her. Jene faßt mehr den eigentlichen Typus auf, ſie geht mehr von dem aus, was man im weiteren Sinne den Canon nennt, nämlich von dem Grundverhältniß der Geſtalt in ihren weſentlichen Theilen. Wenn wir dies mehr in der vegetabiliſchen als animaliſchen Natur zuſammenfaſſen, ſo wird es hingegen diejenige Darſtellung ſein, die ſich mehr auf die Oberfläche bezieht, und dieſe hat ihre Vollkommenheit nur in einer gewiſſen Fülle. Will jemand eine Eiche im Winter darſtellen, ſo kann da der Typus des Baumes in ſeiner Eigenthümlichkeit ſehr deutlich hervortreten, aber die weſentliche Thätigkeit ſeiner Oberfläche, die Belaubung fehlt. Schreitet dieſe weiter fort, ſo entſteht auch eine Darſtellung, die den Baum in ſeiner Eigenthümlichkeit darſtellen läßt, aber doch mehr in dem, was nur ſeine Oberfläche iſt. Aber hier ſehen wir doch eine entgegengeſezte Richtung, die eine auf das eigenthümliche innere Einheitsprincip gehend, und die andere auf die äußere Fülle. Wäre jedoch jenes erſtere ganz iſolirt, ſo würde die Malerei aufhören, da es hier noch an den Beleuchtungsverhältniſſen fehlen würde; je mehr aber dieſes zweite Element der Kunſt heraustreten ſoll, deſto mehr muß ſeine Oberfläche darbieten. Allein die Differenz des Stils bezieht ſich nicht auf die Beleuchtungsverhältniſſe, ſondern es iſt da die Rede bloß von der Geſtaltung. Denkt man bei dieſer Duplicität ines im Extrem, ſo hört der Zuſammenhang mit dem andern

auf. Denken wir uns die Darſtellung rein von der Oberfläche aus, ſo iſt ſie eigentlich nichts anderes, als Wirkung der Beleuchtungsverhältniſſe, und wir werden ganz unſicher, ob der Künſtler die Geſtalt in ihrem wahren Typus aufgefaßt hat, oder nicht; wie die Bildhauer den Malern oft vorwerfen, daß ſie ſich die Geſtalt nicht als Skelett denken. Dies annehmend, würden wir über die entgegengeſezte Grenze der Kunſt hinausgehen, denn ſie iſt dann nicht mehr die Darſtellung der uns auf ideale Weiſe inwohnenden Naturgeſtaltung. Alſo werden wir in Beziehung auf die Darſtellung ſagen können, der reine Stil iſt der, der das Innere in ſeiner Wahrheit und Richtigkeit herausarbeitet, hingegen der andere Stil iſt der, welcher mehr die Oberfläche in ihrer Richtigkeit zu den Beleuchtungsverhältniſſen darſtellt; beides von einander iſolirt, iſt das außerhalb der Grenzen hinausfallende. Es erſtrekkt ſich daſſelbe aber auch auf die Compoſition, als das Zuſammenſein einer Mannigfaltigkeit von Geſtaltungen in einer Einheit. Es iſt ſchon früher geſagt worden, daß in den Gemälden von großer Compoſition ein Gegenſaz ſtattfinde zwiſchen einzeln hervortretenden Geſtalten und der Maſſe; dieſen Gegenſaz finden wir ebenfalls in der Landſchaftsmalerei, und zwar eben ſowohl in dem, was das Terrain betrifft, als was die vegetative Geſtaltung anlangt. Laſſen wir vorläufig die Maſſen ganz bei Seite, und denken wir uns die Compoſition ſo, wie ſie iſt, nur in Beziehung auf die hervortretenden Figuren, ſo giebt es hier ein Streben nach Einfachheit, welches allerdings die Klarheit des Eindrukks begünſtigt; ſind einzelne hervortretende Geſtalten gegeben, ſo können ſie in ihrem Verhältniß dargeſtellt werden, und es entſtehen ſo auch einfachere Beleuchtungsverhältniſſe, das Ganze iſt von dieſer Seite überwiegend klar, wogegen die Richtung auf die Fülle beſchränkt wird. Denken wir uns nun umgekehrt die Hauptfiguren ſelbſt in bedeutend größerer Zahl, ſo entſtehen verwikkelte Verhältniſſe. Dieſe bringen manche Kunſtelemente in einer gewiſſen Virtuoſität hervor; je mannig-

facher die in dem eigentlichen Vorderraume zusammengedrängten Figuren sind, desto mannigfacher und zusammengesezter wird auch das System von Licht und Schatten und ihrer Färbung, und das System der Reflexe sein. Da kann also ebenso eine eigenthümliche Wahrheit heraustreten, die aber nur für das geübtere Auge da ist; was aber ohne Unterschied da ist, ist die größere Fülle. Diese macht dann wieder einen stärkeren Eindrukk, d. h. das Gemälde erscheint gleichsam als mehr, als ein größeres Product, und dieser überwiegende Eindrukk der Fülle giebt dem Gemälde einen ganz verschiedenen Character von jenem der Einfachheit. Fragen wir nun, wie sich diese Differenz zu der obigen in Beziehung auf die einzelnen Gestalten verhält, so werden wir eine gewisse Harmonie zwischen beiden nicht verkennen können. Wird nämlich die einzelne Gestalt mehr von der Oberfläche aus dargestellt, so ist dadurch schon eine größere Fülle postulirt; soll mehr die innere Wahrheit ihres eigentlichen Wesens auf eine bestimmte und klare Weise hervortreten, so muß der Typus weniger verdunkelt sein, das wird er aber durch jene Fülle. Beides gehört also wesentlich zusammen, und in der Art, wie dies bestimmt hervortritt, erkennen wir auch den eigentlichen Character des Stils. Das Heraustreten der innern Wahrheit des Typus der Gestalt, verbunden mit einer größern Einfachheit der Composition, ist der strenge Stil; verbunden mit einander der größere Reichthum der Composition und das Herausarbeiten von der Oberfläche mit einer größern Fülle, dies ist der leichte reiche Stil; wird beides auf entgegengesezte Weise verbunden, so entsteht der gemischte Stil. Verbunden damit ist allerdings, aber es ist nicht die Hauptsache in der Differenz des Stils und nicht das Princip, — daß in dem strengen Stil mehr die Zeichnung, in dem leichten mehr die Beleuchtung dominire; sonst kämen wir auf ein ganz anderes Gebiet; denn es läßt sich sehr gut von jenem Gegensaz gesondert denken eine einfache Composition, ja ebenfalls ein Herausarbeiten der Gestalt von Innen,

und doch das Dominiren der Beleuchtungsverhältniſſe; und dies wird immer ſein, wo die Geſtalten in ihrer Bedeutſamkeit zurücktreten, ſei es in dem einen Stil oder in dem andern. Fragen wir nach dem Character dieſer beiden differenten Stile, ſo iſt der reiche Stil eben deswegen, ſo zu ſagen, geſelliger Natur und ein äußerlicher, weil alles durch das Zuſammenſein mehr beſtimmt iſt; dagegen in dem ſtrengen Stil iſt mehr die Richtung auf innere Wahrheit des Seins an und für ſich das Dominirende, während das Zuſammenſein gleichſam nur als das Mittel gilt und untergeordnet iſt. Alles dies iſt offenbar ganz unabhängig von dem Gegenſtande; denn derſelbe Gegenſtand kann in dem einen wie in dem andern Stil behandelt werden; obgleich es allerdings auch Gegenſtände giebt, welche ſich mehr für den einen, wie für den andern Stil eignen, wo alſo ein Vergreifen möglich iſt. Es giebt ebenſo Gemälde, welche heilige Gegenſtände behandeln, aber ſie gehören durchaus dem reichen Stil an, wie es umgekehrt Gemälde giebt, welche profane Gegenſtände behandeln, und doch in dem ſtrengen Stile bearbeitet ſind. Hier iſt überhaupt keine Abſchätzung denkbar, ſo daß man ſagen könnte, daß das eine an und für ſich das beſte wäre, und das andere unvollkommen, ſondern es ſind nur die Extreme, welche Unvollkommenheit in ſich ſchließen. Es iſt keineswegs eine Nothwendigkeit, ſondern ein Fehler, wenn die Geſtalten mehr ihrer Oberfläche nach dargeſtellt ſind, und der innere Bau dabei vernachläſſigt iſt. Man kann aber auch nicht behaupten, daß das eine unmittelbarer aus dem eigenthümlichen Motiv der Kunſt hervorginge, wie das andere. Denn wollte man ſagen, deswegen, weil die Richtung auf das innere Geſtaltenbilden doch von demſelben Princip ausgehen müſſe, wie die lebendige Bildung ſelbſt, d. h. von dem urſprünglichen Typus, ſo liege der ſtrenge Stil dem eigenthümlichen Motiv der Kunſt näher, ſo iſt dies nicht richtig, da dies nicht von dem Specifiſchen der Malerei ausgeht, ſondern von dem der Sculptur. Aber eben ſo

wenig kann man deshalb dem leichten Stil den Vorzug geben, weil er von dem Specifischen der Malerei ausgeht, denn die Darstellung der Beleuchtungsverhältnisse ist nur möglich unter der Bedingung der Gestalten.

Hieraus ergeben sich einige Folgerungen. Denken wir uns die Darstellung einer Composition, welche in Hauptfiguren und Massen zerfällt, so muß, je einfacher die Hauptfiguren sind, desto strenger auch der Gegensaz sein zu der Masse; sind dagegen die Hauptfiguren mannigfaltig und bilden selbst Massen, so muß sich um so mehr der Gegensaz zu der Masse verringern. Allein dieser Gegensaz selbst ist kein nothwendiger, sondern wo es außer den Hauptfiguren keine Massen giebt, tritt Beiwerk ein in demselben Verhältniß. In dem strengen Stil tritt es mehr zurükk, in dem reichen Stil muß es sich überall mehr hervordrängen, und es ist natürlich, daß nicht nur von Innen, sondern auch von Außen her eine größere Mannigfaltigkeit von Figuren gesucht werde. Daher ist dies eine unmittelbare Folgerung, und läßt als Merkmal auf die beiden entgegengesezten Stile zurükkschließen.

Ein Paar andere Bemerkungen sind diese. Zuerst ist die Frage, wie es sich in der Malerei verhält mit dem Gegensaz des Ernsten und Komischen. Von der Art, wie das Komische in der Kunst aufzufassen sei, ist schon in dem allgemeinen Theile die Rede gewesen, und wir finden es ebenso auch in der Malerei. Das Komische in der Malerei ist gleichfalls Darstellung des Einzelnen in seiner Verkehrtheit, d. h. in der Umkehrung seiner Verhältnisse zu dem Allgemeinen, und dann als Gemeinheit; diese Darstellung des Gemeinen als Komisches ist in der Malerei eine sehr weit verbreitete Gattung; allerdings aber mehr beschränkt in gewissen Gegenden der Kunst. In der italienischen Malerei finden wir es nicht so, wie in der deutschen, und vorzüglich in der niederländischen. Wie es auch eine solche Differenz giebt in dem Stil; denn in der französischen Malerei wird man gewiß nicht leicht ein Werk finden, welches ganz dem stren-

gen Stil angehörte, so wie in der ältern deutschen Malerei eine Vorliebe für den strengen Stil vorhanden war. Das Komische nimmt nun seinen Ort in der Malerei mit demselben Recht ein, wie überall, aber allerdings können wir es nur auf die eine Seite der Eintheilung verweisen. Das Komische kann nämlich nie eigentlicher Gegenstand sein für die Malerei, sofern sie für das öffentliche Leben bestimmt ist, sondern es kann seinen Ort nur haben in der Malerei, wie sie von dem Privatleben ausgeht; denn das öffentliche Leben ist schon für sich die Unterordnung des Einzelnen, und so würde der Widerspruch auf das grellste heraustreten. Dagegen kann man es nicht für unerlaubt und einen Fehler halten, wenn das Komische in Gemälden von großer Composition als Nebenwerk auftritt, um als Contrast zu wirken, nur daß es natürlich mit dem Ganzen zusammenstimmen muß, und immer nur Beiwerk bleibt; so finden wir das Komische selbst bei der religiösen Malerei in einzelnen Nebenfiguren, ohne widersprechend zu sein, indem es das Andere nur um so stärker zum Bewußtsein bringt.

Das Zweite, was hier nur zu bemerken ist, da es mehr außer dem Bereich unserer Aufgabe liegt, und so, wenngleich interessant, doch mehr auf dem Gebiet des Technischen liegt, bezieht sich auf den Character der Schulen. Es findet sich hier in dem Sprachgebrauch eine gewisse Verwechselung, die diesen Gegenstand im Unklaren läßt; man bezeichnet nämlich die Schulen nach der Localität. Nun ist in der Localität gar nicht das Nothwendige und Bleibende des eigenthümlichen Characters enthalten. Freilich haben wir hier eine Analogie mit den Schulen der alten Philosophen; da sind indeß zwei Beziehungen mit einander vermischt, eine rein historische und eine mit der Localität zusammenhängende Reihe; das andere ist eine Beziehung auf eine Eigenthümlichkeit des Verfahrens, und es fällt diese eben überwiegend in das technische Gebiet, und liegt hier mehr in der Handhabung des Materials, als daß sie mit dem zusammen-

hinge, was wir zum Gegenſtande unſerer Unterſuchung gewählt haben. Soll dagegen eine ſolche Betrachtung angeſtellt werden, ſo darf man jedoch hier eigentlich nicht ſtehen bleiben bei dem engen Kreiſe und der Methode der Schulen, wie ſie in den europäiſchen Ländern ſeit Wiederherſtellung der Künſte ſtattgefunden haben, ſondern es muß, um eine Continuität zu finden, auch auf das Frühere ſo viel wie möglich zurückgegangen, ſo wie auch auf das Außereuropäiſche Rückſicht genommen werden; und ſo wäre es hier z. B. die Frage, ob die chineſiſche Malerei eine wirkliche Kunſt iſt, oder mehr eine mechaniſche Uebung. Noch ſchwieriger iſt es, von einem Kunſtwerk den Verfaſſer zu beſtimmen, wenn er nicht bekannt iſt, was große Kenntniß der Technik erfordert; und es giebt da nur ein ſicheres Mittel, nämlich eine genaue Vergleichung aller der Werke des Künſtlers, welche hiſtoriſch erwieſen echt ſind.

Werfen wir noch einen Rückblick auf das ganze Gebiet der Kunſt, und nehmen wir auch dasjenige hinzu, was zu dem uneigentlichen Gebiete dieſer Kunſt gehört, wobei die Kunſt nicht eigentlich Zweck iſt, ſo folgt, daß dies eine unendlich reiche Productivität des menſchlichen Geiſtes iſt; die ganze lebendige Schöpfung der Erde kann hier für den Sinn des Geſichts vergegenwärtigt werden, und zwar nicht nur im Bilde des Einzelnen, ſondern indem hier der Typus der Exiſtenz in allen verſchiedenen Modificationen ans Licht zu treten vermag. Betrachten wir die ganze Malerei als eines und den menſchlichen Geiſt auch als eines, wie das Innere das lezte iſt, wozu wir uns bei ſolcher Unterſuchung erheben müſſen, ſo folgt, daß die innerſte Operation deſſelben, nämlich das Auffaſſen der Welt, wie ſie beſonders auf dem Gebiete des Lebens gegeben iſt, am meiſten ſich bewähret durch die Productionen der Malerei, und daß der Sinn, welcher urſprünglich auffaßt, wie er in der Auffaſſung der Geſtalten des Seins an das Medium des Lichtes

gebunden, und dies nun in der vollen Freiheit und Wahrheit der Darstellung wiedergiebt, sich selbst dadurch das größte Denkmal setzt. Dies umfaßt nun ebenso auch das ganze Gebiet des geschichtlichen Lebens; die Momente desselben können alle fixirt werden durch die Production dieser Kunst, und wenn wir uns denken, daß ein Volk zum vollen Bewußtsein seiner Geschichte gekommen ist, und es fehlt ihm die Kunst der historischen Malerei, so wird dies noch ein sehr unvollkommener Zustand sein, weil das Bewußtsein sich noch nicht, wie es in der Malerei geschieht, in der Einheit eines Moments wiedergeben kann. Bedenkt man nun wieder, wie die historische Malerei mit der Mimik zusammenhängt, und diese wieder mit der dramatischen Poesie, und vergleichen wir diese mit einander, so hat allerdings die dramatische Poesie eine solche Gestaltung, welche eine Reihe malerischer Momente in sich schließt, die Malerei dagen hat viele Momente, welche nicht in der dramatischen Poesie können dargestellt werden. Beides ergänzt sich also. Betrachten wir die Sache von dieser Seite, so erklärt sich auch eine andere Erscheinung, nämlich wie auf dem Gebiete der Historienmalerei in neuerer Zeit das Religiöse ein so großes Uebergewicht über das Politische gewonnen hat. Die Malerei ist nicht, wie die Poesie, an die Eigenthümlichkeit der Sprache gebunden, sondern an den allen gemeinsamen Sinn des Gesichts; daher liegt es auch weniger in ihrer Richtung, sich ihre Gegenstände in einem solchen Kreise zu suchen, welcher für alle doch nicht die gleiche Wirkung und das gleiche Interesse hat. Nun ist das Christenthum das einzige Band, welches die ganze Volksmasse umschließt, daher ist es natürlich, daß sie ihre Gegenstände am meisten davon hernimmt, weil es für alle zugänglich ist, und so das meiste Interesse hat. Gehen wir darauf zurück, daß die Productivität in dieser Kunst nicht allein von dem Künstler abhängt, so sehen wir hier wieder aufs Neue, daß beides immer zusammenwirkt, die Productivität

des Künstlers und die Receptivität derer, welche den Sinn für die Kunst haben.

Wenn wir auf die andere Hauptseite dieser Kunst, nämlich die Landschaftsmalerei, noch einen allgemeinen Blick zurükwerfen, so hat diese es weniger mit der Darstellung einzelner Formen in gewisser Gleichmäßigkeit zu thun, sondern dies sind auf diesem Gebiete nur untergeordnete Gattungen; ebenso hat sie auch weniger die Richtung, den Typus der Gestaltung von Innen heraus zur Darstellung zu bringen. Weder die Gestaltung der Erdoberfläche, noch die Gestaltung der Vegetation wird hier so portraitirt, wie es in der Geschichtsmalerei der Fall ist. Aber darin liegt eben der eigenthümliche Character dieser Kunstgattung, das Verhältniß des Menschen zu der Natur auf musikalische Weise aufzufassen, während die Historienmalerei der Plastik näher steht. Doch auch dies ist hier etwas eigenthümliches, daß der einzelne Künstler, indem er den einzelnen Gegenstand bearbeitet, in seiner eigenthümlichsten Productivität alle Natureindrükke, also auch die aus den entferntesten Gegenden und mit dem fremdesten Character, zu einer bestimmten Anschauung bringen, und die Bewegungen des Selbstbewußtseins, welche durch das Zusammensein mit der Natur entstehen, auf solche Weise vervielfältigen kann. Versezen wir uns von hier aus nun in Zeiten, wo diese Kunst gewissermaßen noch ruhte, so wird es fast eben so schwierig sein, sich hier den Zustand des geistigen Lebens zu vergegenwärtigen, wie die Zeit, wo die gegenseitige Vermittelung für die physischen Lebensbedürfnisse noch nicht vorhanden war.

Fragen wir nun auch nach der lezten Rükwirkung dieser Kunst auf das Leben, so muß diese freilich bis auf einen gewissen Grad allgemein werden. Die eigenthümliche Productivität, von der sie ausgeht, ist eine allgemeine Function des Geistes, in jedem geht ein solches Gestaltenbilden vor, nicht nur, daß wir n Traum alle Maler sind, sondern dasselbe ist auch im wachen

Zuſtande der Fall, daß nicht nur Bilder aus der Erinnerung auftauchen, ſondern es wird auch niemand ſein, der ſagen könnte, daß ihm hier ein ſolches neues Bilden von Geſtalten ganz fehle. Zu jener allgemeinen Rükkwirkung aber gehört immer zweierlei; das erſte, daß die Werke dieſer Kunſt immer zugänglicher werden, erhöht den Sinn, der dabei thätig iſt, und es entſteht ſo eine größere Virtuoſität des Geſichtsſinnes durch ein genaueres Eingehen deſſelben in die Verhältniſſe der Geſtalten zum Lichte. Der Maler muß ſich dadurch auszeichnen, daß die innere Geſtaltenbildung in ihm immer zugleich die Geneſis eines Beleuchtungsverhältniſſes und zwar in ſeiner Wahrheit iſt. Nun iſt es gerade das Anſchauen der Kunſtwerke, welches den Sinn für die Wahrheit, in obiger Beziehung richtig zu unterſcheiden, ſchärft, und daß dieſes allgemein werde, iſt in der That eine Erhöhung der Kraft des Sinnes, welche nicht anders erreicht werden kann, und beides muß ſich immer gegenſeitig ſteigern. So wie dies im allgemeinen richtiger geworden iſt, ſo werden auch die Forderungen an die Kunſt ſtrenger, und umgekehrt wird der Sinn geſchärft. Dies iſt die Geſchichte der Kunſt von den erſten Anfängen an, wo das Perſpectiviſche noch fehlte, alſo der Sinn noch in bloßen Linearverhältniſſen feſtgehalten iſt, bis zu der Vollkommenheit einer Darſtellung von Lichtreflexen, die wir von jedem Kunſtwerk, auch der untergeordnetſten Gattung, fordern. Dies muß dann ebenſo in die Auffaſſung deſſen, was uns beſtändig umgiebt, übergehen, und das Sehen ſelbſt eines jeden wird immer mehr ein maleriſches werden. Soll nun die Kunſt in gewiſſem Sinne allgemein werden, ſo liegt darin zugleich, daß nicht bloß die Virtuoſität des Sinnes umfaſſender ausgebildet werden muß, ſondern auch die Hand muß künſtleriſch werden. Etwas iſt allerdings in dieſer Beziehung ſchon aufgeſtellt; aber dies liegt eigentlich noch außerhalb des Gebietes der Kunſt; es iſt nämlich eine ziemlich allgemeine, in den Unterricht aufgenommene Forderung, daß in jedem das Vermögen, Geſtalten richtig

nachzubilden, ſoll geübt werden, aber dies erſtrekkt ſich mehr nur auf die Zeichnung, und in dieſer mehr nur auf das Einzelne, als auf die Zuſammenſtellung. Aber das Princip dabei iſt doch keineswegs das geometriſche, ſondern es hat die Richtung auf die Kunſt, wir können es daher anſehen als den erſten Anfang der Kunſt, und erſt wenn dieſes allgemein geworden iſt, ſtellt man eine höhere Forderung eben ſo allgemein auf.

Dies führt uns noch auf einen andern Punkt. Es iſt nämlich nicht möglich, daß dieſe Kunſt ihre Vollkommenheit erreiche, wenn es nicht eine Continuität gäbe von ſolchen Einzelnen, die dieſe Kunſt zu ihrem einzigen Geſchäfte machen, dies iſt die Continuität der Kunſtſchulen im höheren Sinne des Wortes. Die Forderung, daß die Kunſt Gemeingut werden ſoll, ſtrebt dieſem ſcheinbar entgegen, denn in demſelben Grade, als ſie Gemeingut geworden, wäre eine ſolche Continuität nicht nöthig. Aber dieſes Reſultat müſſen wir in eine unendliche Ferne hinausrükken. Immer wird es in der Kunſt Geheimniſſe geben, d. h. eine ſolche Fertigkeit und eine ſolche Behandlung der Werkzeuge und Materialien, die der Natur der Sache nach geheim bleiben, weil ſie nur durch eine genaue und fortgeſezte Uebung erworben werden. Dies bringt nun aber nothwendiger Weiſe mit ſich, entweder daß diejenigen, die die Continuität der Schule bilden, über das Bedürfniß ganz und gar erhaben ſind, oder daß die Ausübung der Kunſt das Bedürfniß ganz und gar befriedigen muß. Dieſes lezte ſieht man gewöhnlich als ein großes Uebel für die Kunſt an, und es wäre dieſes auch, wenn man es einſeitig anſieht. Wenn man ſagt, der Künſtler muß ſich nach dem Geſchmakk des Publikums richten, weil er von ihm abhängt, ſo iſt dies ein großes Uebel. Wenn aber die Kunſt in das öffentliche Leben eintritt, ſo entſteht eine andere Seite dieſes Verhältniſſes, nämlich daß die Kunſt auf das Publikum wirkt, und dadurch muß eben jenes aufgehoben werden. Dies giebt zuſammen den Maaßſtab, in welchem Zuſtande die Kunſt ſich befindet. Es

ist da ein untergeordneter Zustand, wo das Verhältniß ein einseitiges ist; wo aber schon ein Einfluß der Kunst in ihrem Eingetretensein in das allgemein Zugängliche des öffentlichen Lebens feststeht, da ist es nur ein ethischer Mangel der Künstler, wenn sie das nicht benuzen, um auf die rechte Weise auch auf die Läuterung des Geschmakks des Publikums zu wirken. Wo dies gegeben ist, da ist alles gegeben, was zur weitern Entwikkelung der Kunst nothwendig ist. Dies kann freilich nur in gewissen Centralpunkten des öffentlichen Lebens stattfinden, und so kann man sagen, daß diese Bedingungen nun in einem höheren Grade eingetreten sind, als je seit der Wiedererstehung der Künste es der Fall gewesen ist; daher haben wir auch keinen Grund zu zweifeln, daß diese Kunst in ihrer Entwikkelung immer weiter gefördert werden werde; und es müßte sich die Furcht eines ängstlichen Gemüthes, welche einen neuen Vandalismus von den politischen Beziehungen aus befürchtet, realisiren, wenn die Kunst Rükkschritte machen sollte.

4) Die Sculptur.

Es ist wohl natürlich, daß wir diese Kunst zunächst von dem Gesichtspunkte der Malerei aus betrachten. Zwischen beiden giebt es eine Vermittelung durch das Relief, welches nicht Malerei ist, weil es nicht auf der Ebene sich darstellt, und auch nicht Sculptur, weil es die Figuren nicht von allen Seiten darstellt. Allein auf der einen Seite verflacht sich das Relief in das Gemälde, und auf der andern Seite löst es sich auf in die Sculptur. In dieser Beziehung ist das Gemälde eigentlich ein Minimum des Reliefs, denn man kann nicht sagen, daß alle Punkte eines Gemäldes genau genommen in einer Ebene liegen. Ueberall, wo das Pigment stärker aufgetragen werden muß, entsteht eine Erhöhung, und die für die Erhaltung der Malerei bestimmte Kunst der Abdösung der Gemälde und der Uebertragung

auf etwas anderes beruht hierauf. Auf der andern Seite hat aber das Relief ſelbſt ſchon verſchiedene Abſtufungen, die Figuren treten mehr oder weniger hervor ſchon auf einem ſolchen Werke ſelbſt; dann hat es mit der Malerei gemein, daß es perſpectiviſch ſein kann, was durch ein geringeres Hervortreten einzelner Figuren erreicht wird. Dieſe Differenz kann in einem und demſelben Relief ſchon gewiſſermaßen das Maximum ſein, es können da einzelne Figuren faſt ganz frei hervortreten, und andere ſich völlig in der Ebene des Gemäldes verlieren. Hier treffen ſomit beide Richtungen zuſammen. Da uns dies hier als Uebergang gilt, ſo können wir dabei die Frage, in wiefern ein ſolches Werk dem Begriff der Kunſt entſpreche, ganz bei Seite liegen laſſen. Denken wir uns nun in einem ſolchen Relief das Maximum von Differenz der verſchiedenen Theile, ſo folgt, daß dadurch die Einheit des Werkes verliert. Je ſtärker einzelne Theile hervortreten, ſo daß es das Anſehen gewinnt, als könnte man ſie mit leichter Mühe von dem Grunde löſen, während andere ſich faſt nicht von dem Gemälde unterſcheiden, um deſto mehr wird dieſe Differenz zu groß erſcheinen, um eine Einheit zuzulaſſen. Dies könnte nur ſtattfinden durch eine große Abſtufung, und dies würde einen großen Umfang erfordern. Aber wir finden, daß dieſe Werke für einen kleinen Raum berechnet ſind. Könnte man eine einzelne Geſtalt von dem maleriſchen Grunde wirklich löſen, ſo würde ſie vollſtändig iſolirt. Aber ſo müßte ſie auch erſcheinen, während ſie noch ein Beſtandtheil des Reliefs iſt. Hier finden wir, daß die Malerei immer ſchon das Zuſammenſein der Geſtalten ſucht, weil nur darauf die Mannigfaltigkeit der Beleuchtungsverhältniſſe beruht, und daß die Sculptur die einzelne Geſtalt ſucht, weil ſie nur ſo vollſtändig in ihrer Einfachheit aufgefaßt werden kann, wie ſie der Bildhauer ſich gedacht hat; alle Zuſammenſtellung dagegen hindert die rein plaſtiſche Auffaſſung, und indem ſich keine plaſtiſche Zuſammenſtellung denken läßt ohne einen maleriſchen Grund, ſo würde ſie bei

einem ſolchen Verfahren auch ihren plaſtiſchen Character verlieren.

Sezen wir unſere Vergleichung von einer andern Seite fort, ſo ſtellt die Malerei das reine Sehen auf einer Ebene dar, bei der Sculptur hingegen zeigt ſich die Geſtalt im freien Raume; dieſes nun, und daß die Malerei immer einen Zuſammenhang von Geſtalten hat, während dagegen die Sculptur die Geſtalt iſolirt, hängt beides zuſammen; denn die Geſtalt exiſtirt für mich nur im freien Raume, wenn ich ſie von allen Seiten betrachten kann, und ſie alſo iſolirt ſteht. Hier können wir daher nicht ſagen, daß die Sculptur für das Geſicht in ſeiner Urſprünglichkeit arbeitet, ſondern ſie ſezt ſchon voraus, daß wir in eine Verſchiedenheit von Ebenen, d. h. in die Tiefe ſehen; hier haben wir aber nicht ein reines Sehen, ſondern ein Sehen, verbunden mit der Bewegung und mit dem Taſtſinn, der eben ſein Werk nur in der Bewegung verrichtet. Daher muß ſich die Geſtalt iſoliren. Dies iſt alſo die Auffaſſung, von welcher die Sculptur ausgeht, daß ſie die Geſtalt in ihrer Einzelnheit und Ungebundenheit in Beziehung auf ihren Sinn, d. h. ſo, daß ſie in ihrer Auffaſſung mit nichts anderem verflochten iſt, darſtellt. Knüpfen wir dies aber an den Punkt, wovon die Malerei anfängt, ſo entſteht die Präſumtion, daß ſo wie der Standpunkt der Malerei ein früherer iſt, als der der Sculptur, auch die Malerei früher ſei, als dieſe. Dies läßt ſich aber keineswegs nachweiſen. Die geſchichtlichen Notizen gehen freilich nirgends auf den erſten Anfang zurükk, ſo daß man nur nach Wahrſcheinlichkeit von dem pſychologiſchen Princip aus ſchließen kann. Die Malerei iſt nun ein ſehr allmälig entſtandenes, denn daß ſie in ihrer Vollkommenheit da ſei, dazu gehört der Beſiz von Färbungsmitteln, und dieſe können, entdekkt oder gefunden, nur allmälig erworben werden, und immer müſſen wir dabei die Zeichnung vorangehend denken, welche urſprünglich indifferent iſt zwiſchen Sculptur und Malerei. Wenn nun die Frage nach dem Standpunkte, von

welchem die eine Kunſt ausgeht, eine ganz andere iſt, als die nach dem Motiv, wir aber beide Künſte unter der allgemeinen Beziehung der bildenden Künſte zuſammengefaßt haben, ſo daß ſie ein Gemeinſchaftliches haben müſſen, ſo haben wir jezt in beſonderer Beziehung auf die Sculptur daſſelbe zu thun, und nach dem Verhältniß des Gemeinſamen zu dem Beſonderen zu fragen. Nun ſind wir für beide von derjenigen geiſtigen Function ausgegangen, die wir in der beſtändigen Auffaſſung überwiegend unter der Form der Receptivität üben, und haben geſagt, daß das, was in der gebundenen Thätigkeit überwiegend Receptivität iſt, eben weil es ein urſprünglich als eine Thätigkeit dem Geiſte inwohnendes enthält, (denn in dem Geiſte iſt nichts als Thätigkeit), in der Kunſt frei für ſich hervortreten muß. Für das Auffaſſen haben wir hier ebenfalls einen zweifachen Geſichtspunkt. Gehen wir mehr aus von den einzelnen Formen, wie ſie zwar im Zuſammenſein, aber jedes für ſich ein ſelbſtſtändiges Glied des Lebens auf der Erde überhaupt hervorbringen und darſtellen, ſo iſt dies die eine Richtung dieſer Function. Aber betrachten wir nun das Irdiſche ſelbſt in ſeinem Gebundenſein durch die allgemeinen cosmiſchen Verhältniſſe, ſo entſteht eben jene Beziehung, welche das Zuſammenſein der Weltkörper in dieſem cosmiſchen Verhältniß vermittelt, nämlich das Licht, und es iſt dies nicht bloß ausſchließlich zu betrachten als das Vermittelnde für das Geſicht, ſondern für das Leben auf der Erde überhaupt, in ſofern ſie nur in dieſem cosmiſchen Verhältniß vorhanden iſt. Das erſtere iſt die ſpecifiſche Richtung der Malerei, das leztere die der Sculptur. — Aber von dieſem Standpunkte aus müßten wir derſelben einen größern Umfang beilegen, als ſie gewöhnlich hat; ſie hätte es dann mit allen einzelnen beſtimmten Lebensformen zu thun, um ſie frei zu produciren, wie ſie der Geiſt inne hat, unabhängig von dem, was ihre Erſcheinung auf Erden begrenzt und modificirt. Dies iſt jedoch nicht der Fall, daß es die Sculptur mit allen Lebensformen zu

thun hat, indem ſie vielmehr alle untergeordneten Formen des Lebens verſchmäht. Freilich iſt hier ein fließender Gegenſaz, und wir haben zu unterſuchen, wie wir ihn in einen poſitiv beſtimmten verwandeln. Fragen wir nun, ob je die Sculptur einzelne vegetabiliſche Geſtalten hervorgebracht hat, ſo müſſen wir dies verneinen, aber doch läßt ſich auch dieſe Verneinung nicht abſolut ausſprechen. Wir ſehen ja ſolide Nachbildungen von vegetabiliſchen Geſtalten in allerlei Maſſen, die ſich auf ſolche Weiſe bearbeiten laſſen. Dies wird jedoch niemand in gleiche Reihe ſtellen mit der eigentlichen Sculptur. Auf Seiten der Malerei iſt die Blumenmalerei ein Untergeordnetes der Landſchaftsmalerei, und kann auch einzelne Geſtalten darſtellen, als Portrait ſo gut, wie als Idee; ſie erſcheint indeß immer nur als Studium, obgleich man ſie in einen einzelnen Kunſtzweig iſolirt, und ſie wird immer nur auf Landſchaftsmalerei bezogen. Denken wir dabei aber an Blumen in gewebten Stoffen oder Wachs, ſo wird man dies kaum in die eigentliche Kunſt aufnehmen, wogegen der Blumenmaler ein Künſtler iſt, in ſofern er die beiden weſentlichen Elemente der Kunſt aufnimmt. Ob wir zu dieſer Sonderung einen hinreichenden Grund haben, dies möchte man bezweifeln, wenn man von dem allgemeinen Geſichtspunkte der Theorie ausgeht. So wie man aber fragt, wie dergleichen Productionen angeſehen und behandelt werden, ſo ſtellt ſich das Untergeordnete unter die eigentliche Kunſt deutlich dar, indem ſie mehr vernachläſſigt werden. Der Grund davon liegt darin, daß ſie für das Gebiet der ſoliden Darſtellung nicht dieſelbe Haltung haben, wie für das Gebiet der Malerei. Dieſe kann das ganze Gebiet ausfüllen, ſie kann eben ſo gut den einzelnen Baum wie die Blume darſtellen; die Sculptur dagegen kann eine ſolche Nachbildung nur auf begrenztem Gebiete machen, und die Möglichkeit, einen Baum auf dieſelbe Weiſe darzuſtellen in ſeinem natürlichen Maaßſtabe, wie die Blumen nachgebildet werden, und einem Material, welches ſolide Darſtellung zuließe, liegt außer allen Grenzen.

Hier iſt alſo der Zuſammenhang abgeſchnitten, und es iſt in jenem Falle nicht mehr daſſelbe Motiv, ſondern es gehört dies der mechaniſchen Kunſt an, wogegen in der Malerei dieſer Zuſammenhang verfolgt werden kann, und dies iſt wohl der Grund der verſchiedenen Abſchäzung. — Sehen wir auf die animaliſche Seite der Geſtaltung, ſo finden ſich in der Sculptur nur die höchſten und größten Formen des thieriſchen Lebens, die niedrigern gar nicht. Allerdings finden ſich Inſecten in Stein geſchnitten, aber ſchwerlich für ſich, ſondern ſofern ſie eine ſymboliſche Beziehung haben; allein dieſe Gattung ſelbſt iſt ein von der Sculptur ganz abgeriſſenes, eben deswegen, weil ſie in dem Maaßſtabe der Wirklichkeit nur die kleinſten Formen behandeln kann, andere nur in ſehr verjüngtem Maaßſtabe, und weil ſie zugleich nicht die vollkommen ſolide Darſtellung enthält, ſondern ſich mehr dem Relief nähert. Darauf aber beruht, daß die eigentliche Sculptur außer der menſchlichen nur die höhere animaliſche Form aufnimmt, dies iſt nicht hinreichend aus demſelben Motiv zu erklären; aber für die Differenz des Motivs fehlt gleichfalls der Grund. Es könnte ja daſſelbe Motiv ſein, und die Lükke, die hier zwiſchen dieſem und den Hauptformen der Kunſt liegt, kann ja nur darin liegen, daß die Bedingungen fehlen, um das Ganze in einer ſolchen aufſteigenden Linie hervorzurufen, wie es ſchon geſagt iſt, daß die Bedingungen fehlen, den Baum auf eine ſo ſolide Weiſe darzuſtellen, wie die Blumen. Aber was an ein ſolches gebunden iſt, ſcheint die Sculptur weit mehr zu produciren als die Malerei, denn wir können hier nur ein allgemeines Gefühl in Anſpruch nehmen, aber einen Zuſammenhang mit unſerer Conſtruction in dem Princip noch nicht ſehen. — Betrachten wir nun die Art, wie in der Sculptur die höheren animaliſchen Formen vorkommen, ſo werden wir unterſcheiden müſſen 1) ein Vorkommen derſelben in Verbindung mit der menſchlichen Geſtalt; ich meine nicht das phantaſtiſche in Einsſammen ſein, wie bei den Centauren, ſondern wenn die thieriſche

und menſchliche Geſtalt in einer Handlung ein Ganzes bilden. Das 2te Vorkommen iſt nur in den untergeordneten Gattungen, wo die Sculptur entweder in das Relief übergegangen iſt, oder wo ſie ſolide Verzierung iſt, wie im Gebiete der Architectur; denn da finden wir in alten und neuen Kunſtwerken dieſer Art in größerer oder kleinerer Form auch ſolche animaliſche Formen, die nicht leicht im Zuſammenſein mit der menſchlichen Geſtalt vorkommen. So wie wir dies beides in ſeinem relativen Gegenſaze betrachten, ſo könnten wir uns für lezteres Gebiet einen weit größeren Umfang vorbehalten, ja für das Relief würden wir eigentlich gar nichts auszuſcheiden haben, ſondern es würden alle untergeordneten Lebensformen vorkommen können, wie in der Malerei als Beiwerk, und für das Gebiet der ſoliden Verzierung, wie bei der Vaſenbildung und dergleichen, würden wir uns vorbehalten können, alle Formen aufzunehmen, die einer ſolchen Darſtellung zu dienen vermögen. Nun aber erſcheint dies lezte als eine untergeordnete Gattung. Sagen wir nun auch, ſolche Gefäße ſind ſehr oft zu gar keinem Gebrauch, alſo in ſofern reine Kunſtwerke, als ſie ſich nicht auf eine gebundene Thätigkeit beziehen, — ſo ſind ſie doch immer nur entſtanden, ſofern die Form in der gebundenen Thätigkeit ihren Ort hat. Hier iſt alſo ein Uebergang von dem uneigentlichen Kunſtgebiete, wo die Kunſt an einem andern iſt, zu dem eigentlichen, und daher iſt dieſes zu ſondern. Das eigentliche Kunſtgebiet aber werden wir nur ſuchen können in dem Zuſammenſein der menſchlichen Geſtalten mit den höheren thieriſchen, in ſofern ſie mit denſelben zur Einheit der Handlung verbunden werden können, alſo wo der Menſch im Kampf iſt mit der thieriſchen Natur oder ſie ſich angeeignet. Aber dieſes iſt ein Conſtantes und in gewiſſen Beſchränkungen oft an eine beſtimmte Dichtung oder einen beſtimmten mythologiſchen Fall gebunden, wie z. B. Arion auf dem Delphin, oder Ganymed, wie ihn der Adler des Zeus emporhebt, oder menſchliche Geſtalten im Kampf mit Raubthieren.

So bleibt immer das eigentliche Gebiet der Sculptur allein die menſchliche Geſtalt, und nur, was von andern lebendigen Geſtalten mit dieſer zur Einheit der Handlung verbunden ſein kann in einem Ganzen, darf damit verknüpft ſein. Alles andere werden wir als ein beſonderes Gebiet anſehen müſſen, das ſchon den Uebergang zu dem uneigentlichen Kunſtgebiete bildet, weil die Grundgeſtalt der gebundenen Thätigkeit angehört. So z. B. haben wir Kandelaber, welche ſonſt Geräthe des häuslichen Lebens ſind, die aber auch eine Beſtimmung für die Kunſt haben. Die Grundgeſtalt des Geräthes iſt hier immer nur die Bedingung für die Art, wie die Kunſt erſcheinen kann, wenngleich hier das Kunſtwerk die Hauptſache iſt, und jenes nur um dieſes willen exiſtirt. In dieſen beiden zuſammen haben wir eigentlich den Umfang der Sculptur, und jene ſoliden Nachbildungen von vegetabiliſchen oder untergeordneten Lebensformen ſind nur abgeriſſene Glieder, obgleich ihnen das eigentliche Kunſtmotiv zu Grunde liegen kann; allein das ganze Gebiet läßt ſich nicht ausfüllen, daher ſie abgeriſſen ſind. So theilt ſich nun das Ganze in zwei Gebiete, die eine gewiſſe Analogie haben mit den beiden Kunſtgebieten der Malerei, nur daß die Landſchaftsmalerei nicht dies an ſich hat, daß ſie auf ein uneigentliches Kunſtgebiet unmittelbar hinführt; aber in ſofern iſt Analogie, daß in einem Gebiete die menſchliche Geſtalt durchaus das Dominirende iſt, in dem andern Gebiete aber in demſelben Verhältniß ſteht, wie alle andern Geſtalten, ſo daß ſie entweder ganz fehlen kann, oder nur als Beiwerk erſcheint. Dieſes lezte Gebiet würden wir nun weſentlich von der Architectur aus zu conſtruiren haben, da alle dieſe Kunſtwerke in gewiſſer Hinſicht einen architectoniſchen Character haben, und außerdem überwiegend für architectoniſche Räume ſind, und in Beziehung auf dieſe. Das Hauptgebiet aber dürfen wir uns nur aus der Beſchränkung der freien Geſtaltenbildung auf die menſchliche Geſtalt und ihr unmittelbares Verhältniß erklären. — Nehmen wir die Sache aber geſchichtlich,

ſo findet das leztere ſeine großen Schwierigkeiten, und es entſteht uns die Aufgabe, die Kunſt noch auf andere Weiſe zu begrenzen. Gehen wir ſo zurükk auf die griechiſche Sculptur, die wir doch überwiegend im Auge haben müſſen, ſo finden wir da die Haupteintheilung der Kunſtwerke in ἀγάλματα und εἰκόνες, d. h. Götterbilder und menſchliche Geſtalten, welche eine wirkliche Geſtalt darſtellen ſollen. Gehen wir noch weiter zurükk und fragen, welches die älteſten ἀγάλματα geweſen ſind, ſo nennt uns die älteſte Geſchichte die ξόανα, d. h. ganz ungebildete, nicht beſtimmt gegliederte und unausgeführte, rohe, hölzerne Figuren, in denen freilich immer etwas von der menſchlichen Geſtalt war, indem nämlich darin eine Richtung auf dieſelbe ſtattfand, aber oft nur angedeutet, und das Weſentliche dabei war etwas anderes, nämlich daß einem ſolchen ξόανον einwohnte die Vorſtellung von einem übermenſchlichen Urſprung und übermenſchliche Kraft, und da werden wir alſo auf etwas getrieben, was unſerm Princip ganz fremd iſt. Iſt dies, ſo fragt es ſich hier, ein Anfang der Kunſt oder nicht; und wie iſt jenes Element, welches wir uns aus unſerm Begriff der Kunſt gar nicht erklären können, in die Kunſt hineingekommen und nachher wieder heraus, ſo daß die reine Kunſt übrig blieb. Da iſt alſo eine andere Grenze zu ſtellen, oder noch ein Motiv in dieſes Kunſtgebiet aufzunehmen, wodurch es ſich von allen andern unterſcheidet.

Die mangelhafte Beſchreibung, die wir bei Pauſanias in dieſer Beziehung finden von dieſen älteſten Werken, wenn man ſie ſo nennen kann, auf welche hernach die eigentlichen Götterbilder ſo zu ſagen gepfropft ſind, läßt über die eigentliche Geſtaltung derſelben noch mancherlei Zweifel, nur daß man ſieht, alle Geſtaltung, und was dabei in das eigentliche Gebiet der Kunſt gehört, war Nebenſache, das Weſentliche dabei war das Verkörpern einer höheren Macht in einem einzelnen Dinge; und

ſie gehen in die Zeit zurükk, wo die griechiſche Götterlehre noch nicht ausgebildet, ſondern noch ſehr in dem Gebiete der Fetiſch-Idee lag, d. h. das Ding und die höhere Macht, welche es darſtellte, wurden nicht unterſchieden. Allmälig iſt dies in die kunſtmäßige Geſtaltung übergegangen, und jene urſprüngliche Tendenz hat ſich zwar anders modificirt, aber ſie iſt nicht ganz verloren gegangen. So ſind eine Menge von Kunſtwerken entſtanden, welche ganz unſerm Princip zu widerſprechen ſcheinen, indem ſie gar nicht darauf zurükkgeführt werden können, daß das Princip der Geſtaltung, wie es dem Geiſte auf geiſtige Weiſe einwohnt, das, was die Natur auch auf reale Weiſe darſtellt, zur freien Erſcheinung bringe, ſondern etwas geſtaltet wird, dem nichts in der Natur entſpricht, und das vielmehr ein problematiſches und in ſich ſelbſt verſchwindendes und unbeſtimmtes iſt. Allerdings iſt daſſelbe auch in die Malerei übergegangen, aber ſeine Erörterung iſt hier entſprechender durchzuführen, weil es offenbar in der Sculptur einheimiſch und urſprünglich iſt, ſo daß man unmittelbar fragen kann, ob die Poeſie oder die Sculptur darin voranging, wobei wir freilich den Ausdrukk Poeſie in ſehr weiter Bedeutung nehmen müſſen. Hier fragt es ſich, wenn wir dies Symbol, denn ſo können wir es nennen, in der Sculptur betrachten, iſt es ein Weſentliches in dem Gebiete der Kunſt, und wie verhält es ſich darin zu der allgemeinen Formel, die wir als das Gemeinſchaftliche aller eigentlichen Kunſt aufgeſtellt haben? Soll ein Verbindungspunkt gefunden werden zwiſchen unſerer allgemeinen Formel und der in der Kunſt ſo weit verbreiteten Erſcheinung, von der wir eben ſprachen, ſo wird dies ſo möglich ſein: Wir ſind davon ausgegangen, daß das, was in der Auffaſſung der Welt, wie ſie den einzelnen geiſtigen Weſen zuſteht, ſich als Receptivität zu erkennen giebt, in der Kunſt Productivität werden ſoll, und daß alſo die äußere Erſcheinung, die ſonſt vermittelſt des Sinnes zuerſt da iſt, durch die Kunſt das zweite werden ſoll, indem das innere Urbild das erſte iſt; dies iſt die

urſprüngliche Umkehrung, wodurch wir uns das Verhältniß der Auffaſſung zu der Kunſtproductivität erklärt haben. Wie ſtellt ſich nun aber die Sache, wenn wir uns eine Richtung auf ein Sein denken, welches uns nirgends äußerlich gegeben iſt, wovon aber eine geiſtige Ahndung in der Form der Vorſtellung zuerſt entſteht, dieſes als ein Einzelnes, gleichviel, ob als hervorgebrachten oder als beſtimmten Gegenſtand heraustreten zu laſſen, und wie verhält ſich dies zu jenem? Daß der Gegenſtand ein beſtimmter ſei, dies iſt der Fall in dem rohen Fetiſchismus, wo der Gegenſtand, ohne daß man ihn geſtaltet, mit irgend einer gegebenen Idee verbunden gedacht wird; daß er aber etwas hervorgebrachtes ſei, iſt dann der Fall, wenn irgend eine Geſtaltung dem Gegenſtande als Zeichen dieſer Verbindung angeheftet wird. Es fragt ſich nun, iſt hier ein Verhältniß, welches dem ähnlich iſt, was wir als das eigentliche Kunſtverhältniß aufgeſtellt haben. Die ganze Erſcheinung beruht auf der Vorausſezung, daß der Idee eine höhere Macht und Wahrheit einwohnt; aber es genügt, hier die Wahrheit nur als eine ſolche in dem Subject zu nehmen, deren es ſich nicht entſchlagen kann, und die daſſelbe weſentlich mit conſtituirt. Nehmen wir dieſe Vorausſezung in einer Zeit, wo die Kunſt auf dieſem Gebiete ihre höchſte Vollkommenheit erreicht hat, ſo erſcheint es uns freilich da als etwas ſehr problematiſches. Von jenen rohen Anfängen an, die überall local waren, und locale Differenzen darſtellen, und zugleich oft ein geſchichtlich dunkles Verhältniß in ſich ſchloſſen, hatte ſich allmälig die griechiſche Mythologie gebildet, offenbar lange Zeit hindurch als volksthümliche Wahrheit, wo nun die ganze mythiſche Darſtellung und Dichtung als das Auseinandergetretenſein eines einzigen innern Gedankens, und das Kunſtwerk als das Realiſiren dieſer Vereinzelungen erſchien. Gehen wir aber zu einer etwas ſpätern Zeit hin, ſo wird es ſehr zweifelhaft, ob es dann noch eine Wahrheit geweſen ſei; allerdings vielleicht noch für einen großen Theil des Volkes, ob aber für die Gebildeteren,

die als das eigentliche kunſtliebende Publikum in der unmittelbarſten Beziehung zu dieſer Production ſtanden, und ob es für dieſe eine Wahrheit geweſen in der höchſten Blüthe der Kunſt, dies iſt ſehr zweifelhaft. Das ganze mythologiſche Syſtem war ſchon auf eine Weiſe angefochten, daß die Geſtalten, als wirklich gedacht, in das Gebiet der Skepſis fielen; aber was jenſeits dieſer Vereinzelung lag, und als Motiv dazu anerkannt wurde, war doch immer noch eine Wahrheit, d. h. es blieb immer die Vorausſezung eines Seins als Macht gedacht, welches nicht auf dieſelbe Weiſe in den Vereinzelungen erſcheint, aber ſie doch auf irgend eine Weiſe beherrſcht, und dieſes dem Typus der Geſtaltung, wie er in uns wohnt, zu Grunde liegende Princip blieb ſo immer eine Wahrheit. Darauf müſſen wir alles zurükführen, und es iſt noch die Frage, können wir ein ſolches Verhältniß aufſtellen zwiſchen dieſer Richtung auf Darſtellung der innern Wahrheit in einem Syſtem von einzelnen Bildern und dem, was wir als das eigentliche Kunſtgebiet bezeichnet haben, und können wir dieſes als Eines anſehen. Die Eintheilung der griechiſchen Sculptur in ἀγάλματα und εἰκονες iſt eben dieſe Duplicität der Kunſt, und wenn auch die erſtern in der weitern Ausbildung der Kunſt vollkommen menſchliche Geſtalten geworden ſind, ſo lag doch die Aufgabe darin, ſich darunter nicht das Menſchliche, ſondern das weiter rükwärts liegende, dem Menſchlichen Analoge, das θεῖον zu denken. Offenbar ſind hier zwei verſchiedene Operationen zu unterſcheiden, wenn wir von dieſem höchſten Punkte ausgehen; das erſte iſt eben dieſe Vorausſezung eines höheren, nicht ſelbſt in einzelner Leiblichkeit erſcheinenden Seins, welches doch wieder in einer Complexion von vielen vereinzelten Geſtalten darzuſtellen iſt, und alſo ein inneres Syſtem von Geſtalten producirt, und das zweite iſt das Hervorgehen der Kunſt aus dieſem. Sezen wir einmal ein ſolches Syſtem von Bildern, wodurch das höhere Sein dargeſtellt werden ſoll, voraus, ſo verhält ſich die Kunſt gerade ſo, wie das einzelne Werk zu ſeinem

Urbild. Aber wenn wir uns an das in der allgemeinen Erörterung Aufgestellte erinnern, wo wir sagten, daß das innerliche Urbild das eigentliche Kunstwerk sei, und das Heraustreten in das Aeußere sei nur das secundaire, und daß, um die Kunst zu begreifen, auf das erstere allein gesehen werden müsse, — und dieses mit der gegenwärtigen Erörterung in Beziehung bringen, so kommen wir auf etwas zurükk, was wir auch schon in anderer Beziehung erwähnt und verworfen haben, wovon aber hier der eigentliche Grund erst deutlich wird. Was wir nämlich als die eigentliche Thätigkeit der Kunst erklärt haben, ist ebenfalls das Entstehen eines innern Bildes, das hernach sich äußerlich verwirklicht, aber jenes innere Entstehen von Gestaltungen geht nur hervor aus dem dem Geiste einwohnenden System von Gestaltungen, das ihm zusteht vermöge seines Zusammenseins mit dem irdischen Leben. Diese Bilder nun, die nicht ein dem irdischen Leben angehörendes Einzelne darstellen sollen, sondern das über allem Vereinzelten Stehende, gehen nicht auf jene Zusammengehörigkeit zurükk, und diese Richtung scheint also eine andere. Fragen wir nun, ist denn dieses ein Gebiet, welches der einzelnen Kunst auf irgend eine Weise eignet, so finden wir dasselbe auch in der Malerkunst; und wenngleich es da ein späteres ist, so verhält es sich damit doch nicht so, daß wir sagen müßten, es sei nur ein Abbild dessen, was in der Sculptur schon gegeben ist. Dasselbe finden wir auch in der Pantomime, denn mythologische Scenen und Personen versuchte man auch mimisch darzustellen; dasselbe finden wir auch in der Poesie, doch freilich können wir dies hier nur anticipiren, aber wir finden es eben sowohl in der dramatischen, wie in der epischen und lyrischen Gattung der Poesie, indem man daselbst jenes beides verbinden kann, oder auch sondern. Aber nun können wir nicht umhin, einen großen Abschnitt zu machen, wenn wir das ganze Kunstgebiet der Zeit nach verfolgen; denn sagen wir, wenn jezt noch mythologische Wesen in der Poesie, oder Malerei, oder Sculptur

dargeſtellt werden, ſeien ſie nun in demſelben Sinne urſprünglich, oder beziehen ſie ſich nur als Nachbildungen auf das Frühere, ſo wird jeder einen großen Unterſchied zugeben zwiſchen der Zeit, wo die griechiſche Kunſt in der höchſten Blüthe war, wo aber der Glaube an jene mythologiſchen Syſteme ſchon wankend geworden war, und zwiſchen der modernen Zeit. Der Unterſchied iſt hier unverkennbar, denn jenes iſt eine Tendenz, die ganz und gar aufgehört hat, indem ſie nur einer gewiſſen Periode des menſchlichen Geiſtes angehören konnte, und es kann uns jezt nicht mehr einfallen, die allgemeine Vorausſezung des Göttlichen, als allem Sein zu Grunde liegend, in einzelnen Geſtaltungen zu realiſiren. Fragen wir aber, wie man es jezt in ein beſtimmtes Bewußtſein verwandelt, ſo geſchieht dieſes durch das Wort, in Säzen. Fragen wir nun ferner, wie ſich das, was in dieſen Säzen von jener Grundvorausſezung ausgeſagt wird, ſeiner Wahrheit nach zu dem, was in jenen Geſtaltungen davon ausgeſagt wurde, verhält, ſo haben, genau genommen, die Säze für ſich betrachtet eben ſo wenig Wahrheit als Darſtellung dieſer Grundvorausſezung, wie jene Geſtalten dieſelbe hatten, denn ſie können nicht anders, als auf die Analogie mit der Form des menſchlichen Geiſtes als zeitliches Bewußtſein zu exiſtiren, zurükkgehen, und auf die Art und Weiſe, wie der menſchliche Geiſt in Beziehung zur äußern Welt vorhanden iſt. Dies iſt aber eben ſo wenig die Wahrheit ſelbſt, wie jener Compler mythologiſcher Bilder die Wahrheit des göttlichen Weſens war; allein dieſe Richtung der Darſtellung des göttlichen Weſens iſt von dem Bilde in die Vorſtellung übergegangen, und es vereinzelt ebenſo in den Säzen, was gar nicht in der Vereinzelung iſt, wie es früher bei den Bildern war. Indem wir nun den Punkt, wo zuerſt die Richtung, das Göttliche als Bild darzuſtellen, in die menſchliche Geſtaltung überging, und den Punkt, wo dieſes Syſtem von menſchlichen Geſtaltungen nicht mehr als der Wahrheit der Grundvorausſezung gleich angeſehen wurde,

herausheben als Uebergang zur Vereinzelung des Göttlichen durch das Wort, welches ſich im Saze aufſtellen will, ſo bildet ſich hier eine Reihe. Allein fragen wir hier, wie verhält ſich dies zu unſerer erſten Kunſtformel, ſo ergiebt ſich, daß es nur um einen Schritt weiter rükkwärts geht; denn das Haben der Geſtaltungen in Geiſt und Bewußtſein, und das Darſtellen und wahrnehmen wollen, beruht ſelbſt auf jener Grundvoraussezung, und es iſt nichts anderes, als das Beſtreben, daß der menſchliche Geiſt im wirklichen Bewußtſein das ganze Leben zur Darſtellung bringen will. Allein jenes verſirt nicht mehr in dem Gebiete des Irdiſchen wie dieſes, und deswegen iſt es in ſeinen erſten Verſuchen ein durchaus willkührliches, und es wird, ſo wie dieſer innerſte Grund in das Bewußtſein übergehen will, daſſelbe auf ganz willkührliche Weiſe an ein Ding gebunden, als flüchtiges und gleichſam nur im Schatten erſcheinendes Fixiren dieſer innern Richtung an einem Aeußern, und dieſes iſt der Fetiſch. Wo nun dieſes Auffaſſen ſchon in freie Productivität übergegangen iſt, da iſt es natürlich, daß ſich die Geſtaltung anknüpft, aber ſie iſt dem erſten Urſprunge nach ſchon ſymboliſch, denn ſie will nicht dieſe Auffaſſung des Einzelnen, ſondern daß der innerſte Grund ſelbſt ſoll wahrgenommen werden. Dieſes Symboliſche verhält ſich nun zu dieſem Grunde des Bewußtſeins gerade ſo, wie ſich die Darſtellung, die ſich an Naturtypen hält, zu dem irdiſchen Grunde des Bewußtſeins verhält. Daher geht es auf gleiche Weiſe in alle Künſte über, wenngleich nicht in demſelben Grade und mit der gleichen Beſtimmtheit. Vergleichen wir in dieſer Beziehung das Mimiſche und die bildende Kunſt, namentlich die Sculptur, ſo mußte es wohl noch viel eher dem einzelnen Menſchen widerſtreben, das Göttliche darſtellen zu wollen in ſeinen eigenen Bewegungen, als in der Verkörperung eines einzelnen Bildes, weil dies doch nicht ſo an ſeiner eigenen Perſönlichkeit hängt, wie jenes. Aber Malerei, Sculptur und mythologiſche Poeſie ſtehen in dieſer Beziehung

einander ganz gleich. Nun kann zwar jedes Volk sein eigenes System von symbolischen Gestaltungen haben, aber jedes, wenn es die ganze Reihe der geistigen Entwikkelungen durchgeht, ohne seine Selbstständigkeit verloren zu haben, wird auch dann wieder abkommen, und die sinnliche Gestaltung des Bildens wieder zurükkziehen auf das Gebiet des irdischen Bewußtseins, sich zu dem Bestreben hinwendend, das höhere sich nun zu vergegenwärtigen durch das Wort. Auch hier sind ebenfalls zwei solcher Perioden zu unterscheiden, eine solche, wo die einzelnen Säze als die reine Wahrheit des Göttlichen angesehen werden, und eine solche, wo sie auch wieder nur als symbolisch erkannt werden. — Denken wir uns, um die Sache in dem Gebiete der bildenden Kunst noch genauer zu betrachten, ein mythologisches System von phantastischen Gestalten, so liegt dies näher an jenem ersten Punkte, als an dem lezten, wo es ganz in die menschliche Gestalt übergegangen ist. In der hellenischen Gestaltung findet sich ein solcher umkehrender Proceß; anfangs war alles Fetisch, dann blieb die höhere Darstellung des Göttlichen noch phantastisch, während die niedere sehr vermenschlicht war (Heroenzeit), und endlich finden wir das Höhere in das Menschliche übergehend, und nur das Untergeordnete als phantastisch erscheinend, wo die allegorische und eigentlich symbolische Darstellung mannigfach in einander übergehen. So ist z. B. die Nike eine phantastische Gestalt, denn eine menschliche verlangt keine Flügel, aber es ist mehr eine allegorische, als eine mythologische oder symbolische Person, da das Persönliche eigentlich verflüchtigt ist, und nur ein Verhältniß dargestellt wird unter der Form der Persönlichkeit.

Was wir hier über die symbolische Darstellung erörtert haben, führt uns zurükk zu einer andern Frage, die wir früher zwar schon beantwortet haben, wo es aber scheinen könnte, als ob dies zulezt gesagte eine entgegengesezte Antwort darböte. Es ist nämlich bei der Malerei von mir gesagt worden, daß die

große Production von religiösen Gemälden sich gar nicht darauf zurükkführen lasse, daß überwiegend dem Künstler eine religiöse Begeisterung eingewohnt habe, weil die Begeisterung des Malers von seinem Gegenstande unabhängig sei. Was nun hier von dem Symbolischen und Mythologischen in der Sculptur gesagt worden, könnte ebenfalls so angesehen werden, und wir müssen deshalb noch weiter in die Sache eingehen. Fragen wir, wo die in der Sculptur und Poesie aufgestellten Ideen eigentlich her sind, so ist es allerdings etwas allgemein Menschliches, worauf wir zurükkzugehen haben, aber die Art und Weise, wie es sich in der Erscheinung darstellt, und als Bild oder Vorstellung ausspricht, ist zunächst etwas nationales, und so wie man auf diesem Punkte stehen bleibt, so folgt, aus dem Nationalen entspringt erst das andere; und mögen wir nun den Streit historisch entscheiden können oder nicht, was früher da gewesen sei, ob das Bildwerk oder die Poesie, so muß doch immer etwas allgemeines vorausgegangen sein, dem erst die bestimmte Kunstproduction in dem einen und dem andern Falle gefolgt ist. Auch die ältesten ἀγάλματα, die noch etwas kunstloses waren, gehen auf diese Vorstellung zurükk. Freilich hingen sie schon mit etwas Oeffentlichem zusammen; aber fragen wir, wie dies zum ganzen System stehe, so folgt, wenn wir in dem Christenthum religiöse Darstellungen finden, wo solche Bilder entstehen konnten, in denen z. B. die Maria, die wir in dem einen Bilde repräsentirt finden, auf eine andere konnte eifersüchtig sein, (wie ein König von Frankreich sich bei einer Maria deshalb entschuldigen ließ, daß er immer die andere bei sich trage), daß hier erst die Pluralität aus der Einheit einer historischen Person hervorgegangen war, und so sieht man zugleich, wie hier die Ansicht, die Götter auf eine Pluralität historischer Personen zurükkzuführen, als später erscheint. In der Mythologie der Alten scheint es umgekehrt, die verschiedenen Zeus, Apollo ꝛc. wurden erst allmälig einer aus verschiedenen und an verschiedenen Orten entstandenen Mythen.

So kommen wir alſo auf einen Urſprung im gemeiſamen Leben zurükk, den wir jedoch nicht weiter verfolgen können, das Nationale, wenn auch auf kunſtloſe Weiſe, darzuſtellen, und deſſen hat ſich nachher die Kunſt bemächtigt. Es iſt eben ſo wenig nöthig bei dem Maler, wie bei dem Bildhauer und Dichter anzunehmen, daß dieſe Darſtellung in ihm mit einer überwiegenden Richtung auf das Uebeſinnliche in ihrer eigenthümlichen Perſönlichkeit zurükkging, ſondern es war dies gegeben in dem Geſammtbewußtſein eines gemeinſamen Lebens ſammt der Geſtaltenbildung, und zwar zuerſt als einer innerlichen; dann bemächtigte ſich die Kunſt dieſer innerlichen Productivität, aber ihr Intereſſe liegt gar nicht in der Vorſtellung ſelbſt, ſondern darin, das, was hier gegeben iſt, auf die vollkommenſte Weiſe in der ſinnlichen Geſtalt darzuſtellen. Hier läßt ſich die Möglichkeit denken, daß dieſe Richtung bei einem Volke bloß poetiſch werde, und bei einem andern bloß geſtaltenbildend, wiewohl es ſich nicht nachweiſen läßt, daß in den verſchiedenen Völkern ſelbſt die einzelnen Künſte vorherrſchend ausgebildet waren in dieſer Beziehung. Daraus folgt aber nicht, daß die religiöſe Begeiſterung bei einem Volke vorzüglich in den Bildhauern war, bei einem andern unter den Dichtern, ſondern welche Kunſt in einer Zeit dominirt, darin prägen ſich die Gegenſtände aus. Bei der griechiſchen Kunſt finden wir, daß die ſymboliſche Geſtaltenbildung in Beziehung auf die Hauptgeſtalten ſehr bald in das Menſchliche überging, ſo daß auch die Götter alle menſchlich geſtaltet wurden. Wie nun dieſe einzelnen Charactere ſich gebildet haben, liegt außerhalb des Gebietes der Kunſt, weil es innerhalb der allgemeinen Productivität liegt, die nicht mehr die Kunſt zum Gegenſtande hat, ſondern vorzüglich die Religion. Was dieſe Vorſtellungen ausbildete, war nicht von der Kunſt aus entſtanden, ſondern aus religiöſen Motiven, und die Kunſt verhielt ſich dann zu dem außer ihr Fixirten gerade wie zu den geſchichtlichen Perſonen, und es iſt alſo hier daſſelbe Zuſammentreffen nothwendig, was wir in der

Historienmalerei postulirt haben, nämlich daß in ihr die Gestaltenbildung und das Mimische, d. h. die kunstmäßige Construction der Bewegungen zusammentreffen müsse. In der Sculptur aber nimmt dies natürlich einen andern Character an, als in der Malerei. Allerdings hat sie auch in Darstellung des Bewegten durch Ruhendes ihre Grenzen, indem sie immer nur den Moment darstellen kann, aber sie sind in der Sculptur noch enger gestekkt, und die Malerei hat eine weit größere Licenz in der Darstellung von mannigfaltigen Bewegungen, wie die Sculptur. Führt man dies darauf zurükk, daß eine Bewegung, in welcher eine Gestalt dargestellt wird, noch muß in der Wirklichkeit eine Zeitlang dauernd angenommen werden können, so ist doch diese Zurükkführung auf das Gebiet der Sculptur viel unmittelbarer, als auf das Gebiet der Malerei, denn da muß zunächst die Fläche in eine solide Gestalt verwandelt werden, und dann erst ist die Frage, ob die Bewegung eine solche ist, daß sie kann angedauert haben, um aufgefaßt zu werden, wogegen bei der Sculptur diese Frage unmittelbar eintritt. Allerdings aber kommt hier noch ein anderer Punkt in Betracht. Von vorn herein ist gesagt worden, daß aus demselben Grunde, durch welchen die Malerei die Gestalten im Lichtverhältniß darstelle, die Sculptur aber davon abstrahire, die leztere mehr auf eine einzelne Gestalt ausgehen müsse, als auf Zusammenstellung. Eben daraus geht aber auch hervor, daß die Sculptur in ihren Gestalten eine größere Ruhe fordert, weil in der Bewegung immer eine Beziehung auf etwas anderes ist. Wenn wir daher geschichtlich finden, daß die Sculptur in ihrer früheſten Periode noch nicht gehörig auseinandergelegt dargestellt hat, d. h. ohne daß die Glieder sich von einander lösten, sondern in einer ununterbrochenen Einheit der Masse, so ist dies auf zweierlei zurükkzuführen; nämlich zuerst zeigt uns diese Stufe den Uebergang aus dem Kunstlosen in die eigentliche Kunstdarstellung. Die Gestalten aus dieser Periode sind überwiegend nicht historisch, sondern symbo-

lisch, schließen sich also zunächst an jene gestaltlosen Heiligthümer an, und sind Uebergänge von der rohen Gestaltung in das Kunstgemäße. Dies ist das eine Element; das andere ist dies, daß die Sculptur ursprünglich von der Gestalt an und für sich ausgeht, und daß erst ein stärkeres Bewußtsein von der Art und Weise, wie sich die Gestalt in den Bewegungen manifestirt, gegeben sein muß, um nun in die Kunstdarstellung überzugehen. — Häufig tadeln die Bildhauer an den Werken der Maler, daß sie die innere Wahrheit der Gestalten nicht studirten, und daß die Beleuchtungsverhältnisse sehr oft von der Art seien, daß sie zeigten, es liege keine richtige Vorstellung von dem Knochenbau der menschlichen Gestalt zu Grunde, indem sie vielmehr durch das Spiel des Lichtes auf der weichen Oberfläche zu einer solchen Darstellung geführt würden, die mit dem innern Bau im Widerspruch stände. Man könnte nun die Sache umkehren und von der Malerei aus der Sculptur vorwerfen, daß dieselbe länger in dieser unnatürlichen Darstellung geblieben sei, weil sie in dem, was wirkliche Bewegung darstellen soll, dasjenige, wovon sie selbst immer ausgeht, das Princip der soliden Gestaltung, das in den festen Theilen liegt, nicht auf dieselbe Weise anschauen könnte, wie in der ruhenden Gestalt. So finden wir hier ein allmäliges Fortschreiten aus diesem doppelten Princip, von dem bloß Kunstlosen der Gestaltung in der Masse sich immer bestimmter ausbildend, und die einzelnen Theile sich allmälig sondernd bis zur Darstellung der Gestalt in der Bewegung. So wie wir aber dies darauf zurükführen, daß die Sculptur überwiegend von der einzelnen Gestalt ausgeht, und doch sagen müssen, die Bewegung sezt ein Verhältniß einer Gestalt zu einer andern voraus, denn die Bewegung muß eine Richtung, und die Richtung einen Zwekk haben, so entsteht die Frage, wie weit die Sculptur hierdurch beschränkt ist, und welche Beschränkungen auf ihr liegen wegen des eigenthümlichen Characters der Kunst,

ſo daß, was dieſe Grenze überſchreitet, nicht mehr den Character der Kunſt ausdrükken würde.

Wir können hier nur von der Vergleichung mit der Malerei ausgehen, und zwar von dem Sehen, wie die Malerei es ausbildet und darſtellt, wo die Differenz der Ebenen durch die Beleuchtungsdifferenz und Linearperſpective ausgedrükkt iſt. Es iſt hier die Frage, ob es möglich iſt, daß die Sculptur ein ſolches Zuſammenſein der Geſtalten darſtellen kann, wie die Malerei, d. i. einen hiſtoriſchen Moment, an welchem verſchiedene Perſonen theilnehmen. Denken wir uns dieſen Moment dramatiſch, ſo wird er dargeſtellt auf der Bühne von wirklich lebenden Perſonen, könnte nun wohl die Sculptur einen ſolchen Moment zu fixiren über ſich nehmen, und dieſelben Geſtalten in derſelben Beziehung zuſammenſtellen? Dieſe Aufgabe läßt ſich ſtellen und die Realiſirung iſt denkbar; allein warum geſchahe dies nie? Oder iſt es je geſchehen? — Denken wir uns dies ausgeführt analog der mimiſchen Darſtellung, ſo findet dieſes Statt in einem beſchränkten Raume, der weſentlich dazu gehört; die Decoration mag noch ſo flüchtig und bloß angedeutet ſein, ſo gehört ſie doch weſentlich zur mimiſchen Darſtellung, ebenſo wie der Rahmen zu dem Gemälde, denn es wird erſt dieſes wahre Einheit durch die Begrenzung. Würden nun dieſe Geſtalten als Kunſtwerk der Sculptur ausgeführt in demſelben Moment, und ebenſo zu einander geſtellt, wie ſie in der mimiſchen Darſtellung wären, ſo würden dies immer mehrere neben einander ſtehende Kunſtwerke ſein, und es würde doch die Richtung überwiegen, jedes für ſich zu betrachten, und erſt durch eine beſtimmte Umgebung müßte eine Einheit dabei hervorgebracht ſein. Dies kann aber die Sculptur nicht hervorbringen, und dächte man ſich dies dennoch, ſo würde man ſich hier auf einem ganz andern Gebiete befinden. Es wäre hier eine intereſſante Frage, wie weit die Sculptur über die einzelnen Geſtalten hinausgehen kann, ſo daß ſich daraus ergiebt, welches die Grenze iſt ihres Gebietes. Eines

ergiebt ſich gleich ſelbſt als eine Beſchränkung; denn wenn wir uns ſolche Gruppen denken, wie Amor und Pſyche als ſich umſchlingend, oder die beiden Dioſcuren, oder ſonſt ein Paar Geſtalten in einer ſolchen Stellung, daß ſie auf einem und demſelben Poſtamente ſtehen können, ſo daß Einheit der Baſis iſt, was der Einheit des Grundes im Gemälde entſpricht, ſo iſt hier eine wahre Einheit der Geſtalten um ſo mehr, als die Glieder in einander verſchlungen ſind, ſo daß man ſie auch abgeſchieden von der Baſis nicht von einander trennen kann. Es fragt ſich hier, ob man darin noch weiter gehen kann. So haben wir in der That Horen und Grazien zu drei in einander verſchlungen als eins auf derſelben Baſis, und theilweiſe zugleich auf einander ruhend, und hierin vollkommene Einheit der Sculptur. Denken wir uns nun dieſe nicht mehr auf einer und derſelben Baſis, iſt dann noch Einheit des Kunſtwerkes? Denken wir uns z. B. in einem Raume an verſchiedenen Orten drei verſchiedene Figuren, die jede den Character einer Hore, oder Grazie, oder Parze haben, ſo iſt wohl eine Beziehung zwiſchen dieſen, aber nicht Einheit, vielmehr erſcheint jede als für ſich ſeiend, und ſie ſind nur nach ihrer Zuſammengehörigkeit außerhalb des Kunſtwerkes zuſammengeſtellt. Ständen ſie auf einer Baſis, aber doch völlig geſondert, ſo wäre dies eine Unvollkommenheit, weil weniger Leben dargeſtellt iſt, als unter dieſen Bedingungen möglich wäre; ſtänden ſie iſolirt, aber doch jede in der Stellung, wie wenn ſie nur aus der Umſchlingung gelöſt würden, ſo iſt dies auch unvollkommen, indem nur das innere Auge ſich die Verſchlingung wieder vorſtellen könnte, was aber doch nicht unmittelbar in Beziehung auf das Kunſtwerk geſchieht. Alſo iſt hier zu unterſcheiden Einheit des Kunſtwerkes, wie ſie beſtehen kann noch bei der Mehrheit der Geſtalten, und Zuſammenſtellung mehrerer Kunſtwerke zu einer gewiſſen Beziehung unter einander, wo dann eine Einheit des Raumes ſein muß, in dem dieſe zuſammengehörigen Kunſtwerke ausſchließend vorhanden ſind, ähn-

lich wie bei der Begrenzung der mimiſchen Darſtellung durch die Decoration. — Wir haben in unſern Kunſtſammlungen ein ſehr merkwürdiges Beiſpiel davon, wie dieſe Vorausſezung, die ſich häufig findet, zu falſchen Urtheilen verleitet; hier findet ſich eine Anzahl alter Sculpturwerke, die man früher die Gruppe des Lycomedes nannte, wo Achilles darin gefunden wird; dies ſind einzelne Geſtalten, welche ſich auf dieſe Beziehung zurükführen laſſen, und man ſezte voraus, ſie ſeien zuſammengehörig gemacht worden, ſo daß hier eine bedeutende Zahl einzelner Geſtalten vorhanden iſt, die zuſammen einen und denſelben dramatiſchen Moment darſtellen ſollten. Eine nähere Betrachtung hat gezeigt, daß dieſes Urtheil falſch war, und daß dieſe Geſtalten keineswegs zuſammengehören; und ich glaube auch nicht, daß je ſo etwas in der alten Kunſt aufgegeben oder ausgeführt wurde, weil dies nicht in der Natur dieſer Kunſt liegt, ſondern daß es nur erſt durch Einheit des Raumes ſo entſtand. Vielmehr nur, was auf einem Poſtamente in der Sculptur verbunden wird, iſt ein Ganzes. — Daraus, daß der Raum der Darſtellung ſo beſchränkt iſt, folgt zugleich, daß ſich das Mimiſche bei dem Bildhauer mehr auf die Stellung beſchränkt, als auf eigentliche Bewegung gehen kann. Betrachten wir die Aufgabe des Bildhauers von der alten griechiſchen Sculptur aus, wobei wir Götterbilder und Portraitſtatuen unterſcheiden, ſo erſcheint hier der Character der mythologiſchen Figuren als ein gegebener und fixirt in dem Geſammtbewußtſein. Hieraus erklärt ſich von ſelbſt, daß ſo wie die einzelne Geſtaltenbildung von dieſem Gegebenen ausgeht, ein gewiſſer Typus für die einzelnen Geſtalten ſich feſtſtellt, alſo die einzelnen Darſtellungen nur innerhalb eines ſolchen Typus variiren können. Dies geht auch au ſdie zweite Klaſſe der mythologiſchen Figuren, nämlich auf die mehr heroiſchen über, und ſo fragt es ſich, wenn wir hier weiter gehen, wie ſtand es wohl bei den Alten mit der geſchichtlichen Geſtaltung, wie ſie mehr der Hiſtorienmalerei und dem Portrait gegenüber ſteht? Allerdings iſt hier

wohl nicht zu bezweifeln, daß in ſofern die einzelnen hiſtoriſchen Perſonen gleichzeitig oder aus friſchem Andenken in der Sculptur ſind dargeſtellt worden, auch eine beſtimmte Aehnlichkeit der einzelnen Perſönlichkeit bezwekkt worden iſt, und daß wir uns hier auf dem Gebiete des Portraits befinden. Hier iſt nun alles anzuwenden, was bereits bei der Malerei über das Portrait geſagt worden iſt, mit der einzigen Ausnahme, daß der Portraitſtatue nicht eine ſo große Maſſe von zuſammengeſezten Kunſtwerken gegenüber ſteht, und alſo das Gebiet nicht ſo ſtark hervortritt, wie es bei der Malerei der Fall iſt.

Es entſteht nun hier eine vergleichende Betrachtung, der man ſich ſchwerlich entziehen kann, in wiefern dieſe Aufgabe in beiden Künſten daſſelbe iſt, und welche von beiden für die Aufgabe mehr zu leiſten im Stande iſt. Es iſt ſchon früher von mir gelegentlich erklärt, wie unrichtig mir die Formel zu ſein ſcheint, daß die Malerei nur den Schein darſtelle, die Bildhauerei dagegen die Wahrheit; denn indem dieſelbe nur das Aeußere darſtellt, ſo ſtellt ſie eben ſo gut den Schein dar; auf der andern Seite hat die Malerei eine Wahrheit, welche die Sculptur nicht hat, nämlich die Färbung. In dieſer Beziehung iſt eine Frage zu ſtellen, die in der Praxis iſt zu verſchiedenen Zeiten verſchieden beantwortet worden, nämlich in wiefern es der Sculptur frei ſtehe, ihren Werken auch dieſe Wahrheit der Färbung zu geben, oder ganz ohne dieſelbe zu ſein. Es iſt bekannt, daß es bei den Alten gemalte Statuen gab, und ſelbſt in größern Kunſtwerken gab es etwas wenigſtens, was wir auch jezt zurükkweiſen, nämlich daß die Augen mit einem glänzenden, durchſichtigen Stoffe nachgebildet wurden. Beides würde jezt für uns einen widrigen Eindrukk machen. Woher kommt dies? Man hat geſagt, es wäre dies eine zu genaue Nachahmung des Lebens. Allein geht man davon aus, daß die Kunſt Nachbildung ſein ſoll, was doch bei dem Portrait ganz beſonders der Fall iſt, ſo iſt nicht einzuſehen, wie dies eine Unvollkommenheit ſein kann.

Ebenso auch die Büsten aus dem spätern Alterthume, wo man, wie bei geschnittenen Steinen, zwei farbige Stoffe suchte, so daß das Gesicht eine andere Färbung hat, als das Gewand, ohne daß es hier auffällt, obgleich es nicht Aufgabe ist, sondern glüklicher Fund. Auf der andern Seite wollte man es tadeln, weil dabei ein Ausgehen auf eine Täuschung zu Grunde liege; allein darauf ist ganz dasselbe zu erwidern, was über die Perspective in der Malerei gesagt worden ist, daß es nämlich nicht eine solche Darstellung sei, die außerhalb des Sehens liege, sondern nur die vollkommene Wahrheit desselben; und ebenso kann man nicht sagen, daß dies ein Ausgehen auf Täuschung sei, wenn man der Statue Farbe gäbe. Demungeachtet hat man dies ganz verworfen, und wir müssen daher sehen, wie sich dies zu unserem aufgestellten Begriffe verhält. Wenn wir die Geschichte fragen, so finden wir, daß die Färbung der Statue immer nur ein beschränktes gewesen ist, und ich weiß nicht, ob eigentliche Färbung sich bei den Portraitstatuen findet. Bedenkt man, daß die erste Periode die ist von colossalen Statuen, so werden wir hier einen Anknüpfungspunkt finden, die Sache zu verstehen, wozu noch dies als zweites zu nehmen ist, daß eine Statue von zweifarbigem Stoffe schwerlich denselben Eindrukk machen wird, als eine gefärbte Statue. Das Resultat von beiden zusammen wird dieses sein: Die Sculptur, indem sie die solide Gestalt darstellt, will dieselbe auch von allen Seiten betrachtet wissen; aber indem sie zugleich die solide Oberfläche darbietet, so sind auch alle die freien Erhebungen des Stoffes nicht nachgebildet durch das Beleuchtungsverhältniß, sondern durch die Oberfläche selbst. Hier fragt es sich nun, ist nicht noch ein anderer Sinn, durch welchen die Vollkommenheit der Form gefaßt werden kann, als nur durch das Gesicht? Gehen wir davon aus, daß das Gesicht uns ursprünglich nicht die Tiefe giebt, sondern daß wir sie erst durch den Tastsinn erlangen, so könnte man in Versuchung sein zu behaupten, die Sculptur arbeite nicht nur für

das Auge, sondern auch für den Tastsinn. Es ist auch nicht ganz zu leugnen, daß die Kunst wirklich darauf ausgeht, daß die Oberfläche des Kunstwerkes in ihrer freien Durcharbeitung auf den Tastsinn dieselbe Differenz des Eindrukks bewirke, welche die menschliche Gestalt selbst macht. Freilich aber wird niemand die Betastung von Statuen lieben, jedoch nur deswegen, weil sie sehr leicht das Werk alteriren würde; allein wenn man von einer Statue sagt, sie ahmt auch für das Gefühl der Fingerspizen die Oberfläche des menschlichen Körpers nach, so ist dies eine Vollkommenheit, die das Höchste ausspricht. Betrachten wir nun zugleich, was schon früher gesagt über das Verhältniß des eigentlichen Kunstwerkes, wie es in dem Künstler ist, zu der äußern Darstellung, so konnten wir sagen, der Maler sieht sein Bild innerlich, und dies ist sein eigentliches Urbild, wenngleich es innerlich noch nicht vollkommen durchgebildet ist, aber es entwikkelt sich innerlich immer als Urbild in dem Maaße, als er in der Arbeit fortschreitet, der äußern Darstellung voraus. Man kann aber nicht sagen, daß ein Bildhauer seine Statue vorher innerlich sieht, denn dies könnte er nur in einer Mannigfaltigkeit, nicht in einer Einheit, weil sie nicht zugleich und nach allen Seiten vom Auge gefaßt werden kann; sondern sein Urbild ist das Modell, und es stellt sich so bei ihm das Verhältniß der mechanischen Hülfe ganz anders, als in der Malerei. In der Malerei haben wir eine gewisse Theilung der Arbeit zugegeben, aber der mechanische Theil ist dabei nur sehr gering. Bei dem Bildhauer ist dagegen die Sache des Künstlers, das Modell hinzustellen, dies ist sein eigentliches Kunstwerk, sei es nun bestimmt in Marmor oder Erz, oder auf andere Weise ausgeführt zu werden. Dann treten die mechanischen Arbeiten ein, aber das Lezte ist auch wieder die Arbeit des Künstlers, daß nämlich die Oberfläche diese Vollkommenheit erhält, wie namentlich im Marmor dargestellt wird. Denn freilich finden wir hier heutiges Tages eine große Differenz, der große Virtuos verrichtet zwar die

lezte Arbeit in Stein ſelbſt, wodurch ſie ſogar für den Taſtſinn dieſe Aehnlichkeit erlangt; bei den Statuen aber, die in Erz gegoſſen werden, iſt dies nicht der Fall, ſondern da iſt die lezte Arbeit die des Ciſeleur, aber dies liegt in den geſchichtlichen Verhältniſſen dieſer beiden Arten der Darſtellung, denn in Marmor werden weit mehr Statuen gemacht, dagegen die Gelegenheit, Statuen in Erz zu gießen, iſt nicht genug gegeben, um dem Künſtler ſelbſt dieſe Vollkommenheit in dem lezten Theile der Arbeit zu geben; aber die ciſelirenden Meiſter haben doch auch die Richtung auf die Kunſt, und werden ſelbſt allmälig hervorbringende Künſtler. Nun fragt es ſich, wie ſteht es um dieſe lezte Arbeit, um ihre vollkommene Richtigkeit in Beziehung auf Muskelbau, Kleidung u. ſ. w., wenn man ſich gefärbte Statuen denkt. Offenbar kommt da ein fremdes Material hinzu, was nicht dieſelbe Bearbeitung zu erfahren hat; und es können dann nicht alle Stellen gleich ſehr Farbe haben, ſo daß, wenn man ſich eine ſolche Statue dem Taſtſinn ausgeſezt denkt, ſich ſolche Stellen, wo das Pigment aufgetragen iſt, von den andern ſehr beſtimmt werden unterſcheiden laſſen, und in dieſer Beziehung ein Nachtheil herbeigeführt werden würde; die Wahrheit, die das Kunſtwerk eigenthümlich darſtellt, die reine Oberfläche, würde durch das Pigment aufgehoben werden, und eine dem Kunſtwerke fremde Vollkommenheit würde auf Koſten ſeiner eignen demſelben aufgedrungen. Denkt man ſich dagegen das Kunſtwerk in einer gewiſſen Größe, die über die Lebensgröße hinausgeht, wenngleich nicht alterirt in ſeinen Dimenſionsverhältniſſen, ſo iſt daſſelbe für eine entfernte Stellung beſtimmt, wo jene Berührung abgeſchnitten iſt, und ſo iſt dies etwas anderes, denn es hört jener Nachtheil auf, der durch die Färbung bewirkt wird, und die Wahrheit der Oberfläche kann dem Beſchauer nur vermittelſt der Beleuchtung gegeben werden. Da treten aber ſolche Bedingungen ein, welche ein ſolches Werk dem Gemälde nähern, und es erſcheint die Beimiſchung von einem

fremden Stoffe als etwas ganz anderes, als bei den Statuen, die man unmittelbar in der Nähe betrachten kann. Nun aber giebt es auch gewiſſe Unwahrheiten, welche ſich die Sculptur erlaubt, worüber aber die Praxis zu verſchiedenen Zeiten verſchieden iſt. Unſere neueren Statuen markiren ſehr häufig den Augapfel durch einen Einſchnitt, dies iſt eine Unwahrheit, da es in der Wirklichkeit einen ſolchen Einſchnitt nicht giebt, aber es ſoll dadurch der Eindruck einer Pupille hervorgebracht, und ſo etwas erreicht werden, was ohne die Färbung nicht möglich iſt, und was hier alſo an die Stelle der Färbung ſelbſt tritt. Man geht jedoch noch weiter und markirt ſogar den Stern des Augapfels, und dies iſt nun eine noch größere Unwahrheit, denn dies iſt nur ein beweglicher Schein, und ſtellt die Büſte unter ganz andere Bedingungen, da er, ſo wie das Licht anders fällt, anders ſpielen würde, alſo ſich nicht durch ein Feſtſtehendes markiren läßt. Die alten Statuen zeigen keine ſolche Unterſcheidung dieſes innern Theils, ſondern ſie geben bloß die Wölbung des Auges in ſeinem Abſchnitt von den Augenliedern, ohne die gefärbten Theile des Auges irgend zu unterſcheiden. Dies iſt eine Enthaltſamkeit, welche die neuere Kunſt ganz aufgegeben hat. Fragen wir nun, worin der Grund hiervon liegt, ſo iſt er wohl darin enthalten, daß wir in der Betrachtung der menſchlichen Geſtalt das Antliz in ein ganz anderes Verhältniß ſtellen, als die Alten. Unſere ganze Betrachtung der menſchlichen Geſtalt iſt weit mehr phyſiognomiſch, und wir prägen uns daſſelbe weit mehr ein, als die übrige menſchliche Geſtalt, und dies hängt wieder zuſammen mit unſern ganzen Sitten, und findet ſich in der ganzen Geſchichte der Kunſt. Wenn wir ſo die älteſte Malerei betrachten, ſo finden wir da ſogleich eine ſtarke Richtung auf den phyſiognomiſchen Ausdruck des Geſichts, während an eine Wahrheit in der Geſtalt oder dem Knochenbau gar nicht zu denken iſt. Dies zeigt ein Uebergewicht nach dieſer Seite, wie es bei den Alten gar nicht zu finden iſt, und es hängt wieder

mit mehrerem andern zusammen, auch mit ihrer dramatischen Darstellung durch Masken, aber ebenso mit ihrer Gewöhnung, große Massen zu sehen, wobei die Differenz der Gesichter mehr verschwindet, und auch in ihrer Gewöhnung, die Gestalt selbst zu sehen, was in der Differenz der Bekleidung und des ganzen Lebens gegründet ist. Nun ist hier in der That gar nicht auf solche Weise zu entscheiden, daß man das eine dem andern unbedingt vorzieht; offenbar drükt sich das Ethische überwiegend in dem Gesicht aus, daher bei den Alten manches nicht wahrgenommen wurde, was bei uns wahrgenommen wird; dies hing aber damit zusammen, daß bei ihnen manches Ethische nicht so durchgebildet war, wie bei uns, weshalb die Richtung auf die Betrachtung eine andere sein mußte. Daher glaube ich, daß es der neuern Sculptur angemessen und zu Gute zu halten ist, wenngleich es über die strengen Gesetze der Kunst hinausgeht. Jeder würde etwas entbehren, wenn in Porträtstatuen das Auge auf antike Weise dargestellt würde, man würde etwas für die Betrachtung verlieren, woran man in dem gewöhnlichen Leben zu sehr gewöhnt ist. Wenn man sich freilich fragt, läßt sich auf diese Weise vieles von der Individualität des Eindrukks, den die Beweglichkeit des Auges auf den Beschauenden macht, als das innere Geistige, wirklich durch diese Art der neuern Sculptur erreichen, so bleibt dieses Mittel allerdings ein beschränktes, aber das Verhältniß des Auges zum ganzen Antlitz wird dadurch doch sogleich ein ganz anderes; wenn also auch die Richtigkeit der Betrachtung nicht auf den höchsten Gipfel gelangt, so wird doch gewiß die Vollständigkeit derselben dadurch sehr erleichtert, indem dem Betrachtenden ein Punkt, auf den er gewohnt ist, alles andere zu beziehen, nicht so hinweggerükt wird, wie es auf die ursprüngliche Art der Darstellung geschieht. Halten wir hier nur an jener Formel, daß die Sculptur mehr die Wahrheit darstelle, als die Malerei, so müssen wir dies hier ganz verkehrt finden, da sie etwas ganz falsches darstellt, eine Flächendifferenz,

die gar nicht da ist; dennoch gewinnt dadurch für uns die Wahrheit, und auf eine Täuschung ist es dabei gar nicht abgesehen, sondern wenn wir dies mit der ursprünglichen Art vergleichen, so sind es nur zwei verschiedene Methoden der Kunst, welche von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehen, so daß, wo sich dies bei den antiken Statuen findet, hier schon ein Uebergang von dem antiken zu dem modernen Character sich darthut, was mit dem Zerfallen des öffentlichen Lebens der Alten und dem dadurch hervorgebrachten stärkeren Hervortreten des Individuellen und Persönlichen auf natürliche Weise zusammenhängt.

Es entsteht hier nun die wichtige Frage über die Bekleidung der Gestalten. Je mehr die Auffassung auf die Gestalt geht, statt auf das Antliz, desto mehr ist die Kleidung ein Hinderniß, je mehr dagegen das Physiognomische hervortritt, desto mehr läßt man sich ein der Wahrheit gleichsam entgegenstrebendes — die Verhüllung — gefallen. Wie wir bei der Mimik die Draperie mit zu der mimischen Darstellung gerechnet haben, so ist gerade wegen des Mimischen in der Sculptur die Behandlung des Gewandes ebenfalls ein bedeutender Punkt. Hier fragt es sich aber, giebt es ein Constantes in der Kunst, was die Verhältnisse dieser beiden Momente fixirt, oder ist es ein Veränderliches, sei es nach verschiedenen Perioden, oder nach verschiedenen Ansichten und Schulen. Daß es ein Veränderliches ist, geht schon aus der Differenz des Antiken und Modernen in Beziehung auf den mimischen Gehalt der Sculptur hervor; aber wir können sagen, um es als ein Veränderliches nachzuweisen, das sich zu der Vollkommenheit der Kunst indifferent verhält, müßte erst gezeigt werden, daß sich das Antike und Moderne in dieser Beziehung gleich ständen. Wenn wir nun hier die Frage, auf die wir zurükgegangen sind, aus dem tiefsten Grunde entscheiden, so müssen wir uns auch zu dem ersten Punkte der Entstehung der Kunst zurükwenden, d. h. zu der Gestaltenbildung in dem Künstler. Da fragt es sich, kann man voraussezen, daß

die innere Gestaltenbildung immer zuerst auf das Nackte gerichtet ist, so daß die Verhüllung immer nur ein Hinzukommendes sei. Bejaht man dies, so folgt allerdings, daß die Verhüllung ihre Grenzen hat in diesem ersten Acte selbst, und wir werden so den Canon aufzustellen haben, sie dürfe nur so sein, und das sei ihre Vollkommenheit, daß der erste Act der Gestaltung dadurch nicht verloren gehe, so daß also die Gestalt durch die Verhüllung hindurch scheinen müsse. Wird dieser Punkt festgestellt, so ist dadurch die ganze Sache entschieden. Aber es fragt sich immer noch, ist dieses auch die einzig richtige Entscheidung derselben? Sehen wir auf das Verhältniß zwischen Auffassung und Bildung der Gestalten, und denken uns in unsern gegenwärtigen Zustand, und wollen wir nun behaupten, daß die innere Gestaltenbildung des Künstlers immer auf das Nackte gehe, so müssen wir den Zusammenhang zwischen der Auffassung des wirklichen Lebens und der freien Productivität der Kunst ganz aufheben; denn das Nackte erscheint uns nicht, wir fassen immer nur die verhüllte Gestalt auf. Will der Künstler von dieser Auffassung ausgehen, und von da aus immer seine freie Production erfrischen, so muß er dies auf eine dem gewöhnlichen Leben fremde Weise erreichen. Dies geschieht auch in unsern Bildhauerschulen durch das Studium nach dem Modell, welches dem Bildhauer weit unentbehrlicher ist, als dem Maler. Aber vergleichen wir damit das Antike, so ist hier eine große Differenz wegen der ganz verschiedenen Art der Bekleidung. Dies hat dann auf die Ausführung einen bedeutenden Einfluß. Betrachten wir die Geschichte der neuern Sculptur, so finden wir, daß sie eine Zeitlang in allen mythologischen Figuren auf eine oft durchaus willkührliche Weise das Nackte mit einer phantastischen, in gar nichts historisch gegründeten Draperie verband, wie sich dies namentlich in den Werken des französischen Bildhauer sehr häufig findet; auf der andern Seite stellte man die Portraitgestalt in dem Costüme der Zeit und mithin in der unmittelbaren Wahrheit der alltäglichen Auf-

faſſung dar, wobei aber dem Beſchauer unmöglich wurde, durch die Verhüllung die Geſtalt zu erkennen, und alſo den rückgängigen Proceß zu machen. Geht man davon aus, was allgemein die Bildhauer aufſtellen, als ihr weſentliches Princip, oft in einem Gegenſaz zu der Malerei, der freilich nicht vollkommen gegründet iſt, daß ſie die Geſtalt von innen aufbauen, alſo vom Knochenbau aus, und daß das Studium des Knochenbaues und der Muskulatur, jenes als Gerüſt und dieſes als nächſte Verhüllung, immer das erſte ſei, womit man anfangen müſſe, ſo ſehen wir, wie dann die nakkte Geſtalt in der vollſtändigen Bekleidung der Haut das nächſte iſt, was dem Künſtler vorkommt. So würde man ſagen müſſen, daß es dann für den Bildhauer ein gefährliches Unternehmen wäre, wo er ſehr leicht gegen die Wahrheit fehlen würde, wenn er ſich nicht immer vorher die Geſtalt in ihrer Nakktheit dächte, und erſt auf dieſe die Bekleidung legte. Denken wir uns, wie der Bildhauer in einem weichen Stoffe arbeitet, ſo iſt dies leicht möglich, indem er im Modell zuerſt ſeine Figur als nakkte Geſtalt darſtellen, und dieſer dann die Gewänder anlegen kann. Da hat er dann viel größere Sicherheit, daß ſeine Geſtalt Wahrheit hat, auch bei der Verhüllung der Gewänder. Allein nothwendig iſt dies nicht, ſondern für den Geübtern wäre dies eine überflüſſige Operation, da er das Nakkte von Innen zu ergänzen vermag. Allein der Künſtler mag zu Werke gegangen ſein, wie er will, ſo iſt doch immer noch die Frage, ob er das Einzige thut, wenn er dem Beſchauer die bekleidete Geſtalt ſo darſtellt, ohne Rükkſicht darauf zu nehmen, ob dieſer die Geſtalt dann ſelbſt aufzufaſſen vermag oder nicht? Dieſes dem Beſchauer ſo leicht als möglich zu machen iſt das Maximum der modernen Behandlung, was allerdings als Entartung angeſehen werden kann.

Wie ſteht es nun aber in Beziehung auf die zwei Hauptgattungen dieſer Kunſt, die wir unterſchieden haben, d. h. kann der Bildhauer in Beziehung auf Figuren, die nicht geſchichtlich

ſind, ſondern mythologiſch und ſymboliſch, die Verhüllung ganz frei in Rükſicht ſeiner Aufgabe einrichten, ohne durch etwas gebunden zu ſein, während bei hiſtoriſchen Figuren die Sache ſich entgegengeſezt zu verhalten ſcheint, ſo daß er nothwendig an die Bekleidung der Zeit und der Localität gebunden wäre. — Sobald wir das lezztere in allen Fällen als einen Nachtheil anſehen, wo die Bekleidung ſo iſt, daß die Geſtalt darunter nicht aufgefaßt werden kann, und dies dennoch als eine Bedingung aufſtellen, ſo iſt der Unterſchied zwiſchen beiden ſo groß, daß die Portraitſtatue dadurch aus dem eigentlichen Gebiete der Kunſt herausgerükt, und nur Kunſt an einem andern iſt, ſo weit es der eigentliche Zwekk erlaubt. Gehen wir auf unſer erſtes Princip zurük, daß die Productivität der Geſtaltenbildung an den Typus der Natur gewieſen iſt, ſo muß die Geſtalt in ihrer natürlichen Wahrheit dargeſtellt werden, und es muß dann die Kunſt nur Bedingungen aufſtellen, die ſich mit der natürlichen Wahrheit vertragen. Auf der andern Seite iſt aber Bekleidung dem Menſchen etwas weſentliches, und der Bildhauer kann ſich alſo nicht ganz davon losmachen, wie weit iſt er nun dabei an das Gegebene gebunden? So wie die Alten Götterbilder darſtellten, ſo waren ſie in dieſer Beziehung in völliger Freiheit; denn die Wahrheit der menſchlichen Geſtalt war zwar etwas bei den Göttern allgemein angenommenes, aber nicht unter der Bedingung, welche die Bekleidung zum Bedürfniß machte, alſo ſtand frei, ſie nakkt oder bekleidet darzuſtellen. Einen Uebergang von hier zu dem Geſchichtlichen hatten ſie in den Heroen; es gab da immer etwas daneben, wodurch die Geſtalt beſtimmt wurde. Nun finden wir, daß die Künſtler, ſobald ſie aus jenem ſymboliſchen Gebiete herabſtiegen und im menſchlichen Leben verſirten, die Bekleidung hatten, aber ſie hatten den Vortheil einer ſolche Bekleidungsweiſe für ſich, welche das Durchſcheinen der Geſtalt immer bis auf einen gewiſſen Grad begünſtigte. Es zeigt ſich jedoch die Bekleidung in den Sitten eines jeden Volkes auf be-

ſondere Weiſe, und es gehört ſchon ein gewiſſer Grad von Entwikkelung durch und für die Kunſt dazu, wenn der Sinn für dies Kunſtgemäße nicht nur erwacht, ſondern auch in der Anordnung der Bekleidung ſich geltend macht; ſie iſt alſo ein Gegenſtand, an welchem die Kunſt ſein kann, der aber auch ſo angeordnet ſein kann, daß er der Kunſt noch widerſtrebt. Es verbindet ſich nun das Bedürfniß und das Schmükken mit der Bekleidung der menſchlichen Geſtalt; dieſes hat der Künſtler darzuſtellen, es fragt ſich da, kann er gebunden ſein, eine ſolche Kleidung darzuſtellen, welche der Kunſt geradezu widerſtrebt? So wie man dieſe Forderung zugiebt, ſo verliert er ſich aus dem Gebiete der Kunſt ſelbſt heraus, und ſein Kunſtwerk iſt dann nicht mehr ein reines, ſondern ſteht unter andern Bedingungen, die von demſelben untrennbar ſind. Wir haben dies aber vielmehr als einen Nothſtand anzuſehen, wenn die Künſtler gezwungen ſind, ſich unter ſolche Bedingungen zu ſtellen, um in der Kunſt thätig ſein zu können. Offenbar ſoll der Künſtler gegen alle ſolche Bedingungen der Wirklichkeit ankämpfen, durch die er ſich nothwendig gehemmt fühlen muß, wie man dies auch bei allen wahren Künſtlern findet, wenn auch nicht zu allen Zeiten gleich. Wo ſich dies am wenigſten findet, da iſt auch das reine Kunſtintereſſe am wenigſten dominirend. Daher erſcheint eine ſolche Periode, in welcher ſich der Künſtler in einer ſolchen Draperie gefiele, welche die Geſtalt nicht ſehen läßt, als eine Entartung der Kunſt, und alle Virtuoſität darin iſt auf untergeordneter Stufe befindlich. Daraus folgt aber gar nicht, daß der Künſtler überall auf das Nakkte ausgehen müſſe, und daß dies ſein Ziel ſein müſſe in dem Ringen, ſich von fremdartigen Bedingungen zu befreien; denn dadurch würde er gegen das eigentliche Princip ſeiner Kunſt verſtoßen, — daß die mimiſche Wahrheit in ſeinem Kunſtwerk ſein müſſe, — was bei der geſchichtlichen Sculptur noch weſentlicher iſt, als bei der mythologiſchen. In der mythologiſchen Darſtellung iſt dieſes Moment

immer etwas rein zufälliges, und es ist nur der Character, welchen die mythische Gestalt zur Anschauung bringen soll; dabei ist ein geschichtlicher Moment etwas rein zufälliges, und daher hat er es nur mit der Stellung zu thun, und indem die Figur von allen Bedürfnissen befreit dargestellt wird, so steht ihm die Wahl frei, sie bekleidet oder nakkt darzustellen, und daher kann der Künstler auch hierin leicht den Forderungen eines andern entsprechen, da beides für die Kunst indifferent ist.

Nun sehen wir, wie es hier für die Behandlung der geschichtlichen Sculptur zwei Methoden geben kann, die wir anerkennen müssen, welche sich gleich stehen; nach der einen muß der Künstler in der Bekleidung von dem wirklich Historischen ausgehen, aber er muß sich dabei eine solche Freiheit lassen, daß er der Aufgabe der Kunst genügt; der zweiten gemäß muß der Künstler davon ausgehen, daß seine eigentliche Aufgabe ist, die Gestalt in ihrer Totalität darzustellen, und er darf sich nur in soweit davon entfernen, als die Aufgabe der Kunst dadurch nicht gefährdet wird. — Hier giebt es nun eine verschiedene Schäzung. Man kann sagen, die zweite ist die, welche mehr die Kunst in ihrer Reinheit darstellt, die erste dagegen berükksichtigt die Bedingungen mit, welche die Realisirung der Kunst hindern können. Aber beide werden in einem Punkte zusammentreffen. Durch die erste Methode sezt sich der Künstler am meisten in den Fall, auf das Reale, das er zu bekämpfen hat, nämlich das Kunstlose oder das Kunstwidrige in der Bekleidung auf eine normale Art einzuwirken, wodurch der Nachtheil sich hebt; dagegen die zweite Methode kann sehr leicht wieder bei einem Punkte stehen bleiben, von dem aus noch keine Verbesserung für die Wirklichkeit ausgehen kann. So wie die Sculptur es mit wirklichen Personen zu thun hat, so ist sie auch in der Nothwendigkeit, sie in der geschichtlichen Position darzustellen. Wenn ein Feldherr dargestellt wird, so muß man ihm dies auch ansehen, d: h. es muß der kriegerische Character in der Bekleidung da sein, und dies ist

ein wesentlicher Theil des Kunstwerkes; aber dies hindert nicht, daß der Künstler darnach streben muß, dieses so zu modificiren, daß der wesentliche und allgemeine Zwekk des Kunstwerkes erreicht, nicht aber dabei gefährdet werde. Betrachten wir die Frage so allgemein, so sehen wir, wie schwierig es ist, sie auf allgemeine Weise zu entscheiden, und in verschiedenen Zeiten kann sich das Verfahren des Künstlers auf die eine oder die andere Seite neigen, weil hier immer ein Conflict ist zwischen der ursprünglichen Richtung auf die Gestalt allein und dem Specifischen in den einzelnen Aufgaben der Kunst. Ich abstrahire hier ganz, in wiefern der Künstler dabei unter dem Gebote eines andern steht, da das Specifische so schon in das Gebiet des Wirklichen hineinführt. Es ist etwas ähnlichen schon im Gebiete des Mimischen bei den dramatischen Darstellungen gedacht worden da, wo von Personen in einem kunst- und geschmaklosen Zeitalter die Rede war. Dieselbe Frage wäre auch in der Malerei abzuhandeln gewesen, nur tritt sie dort weniger stark hervor, und wird besser in der Sculptur bei den einzelnen Gestalten betrachtet. Aber wir sehen auch, wie die Kunst wieder auf das Leben zurükwirkt, in sofern sie es mit der Darstellung von Personen zu thun hat, die demselben Bildungs- und Sittenkreise angehören.

Was wir bisher zulezt behandelt haben, hängt mit einer andern Frage zusammen, die allerdings auch die bildenden Künste im Allgemeinen zu betrachten haben, die aber von mir bis hierher noch verspart worden ist. In unsern allgemeinen Erörterungen habe ich die gewöhnliche Art, unsere Wissenschaft zu behandeln, abgewiesen, als ob dieselbe nämlich die Theorie des Schönen sei, — um die mehr selbstthätige Seite der Productivität hervorzuheben. Alles an sich Darstellbare will dargestellt sein; nun aber ist doch offenbar, daß aus allen verschiedenen Gebieten nicht alles an sich Darstellbare dargestellt wird. Den Ausdrukk schön dagegen hat man namentlich in neuerer Zeit, seitdem die Angelegenheiten der Kunst genauer zur Sprache ge-

kommen sind, so sehr erweitert, daß er für alles auch außerhalb des Gebietes der Gestalt gebraucht wird. Aber dies ist eigentlich ein Mißbrauch, von dem man zurükkommen sollte. Hier jedoch sind wir in dem eigentlichen Gebiete des Schönen *), und betrachten den Begriff desselben als die Grenze dessen, was dargestellt werden soll und was nicht. Wir haben den eigentlichen Schlüssel dazu schon gefunden, indem wir sagten, die freie Productivität solle das ergänzen, was der Naturkraft fehlt, weil diese durch andere Bedingungen beschränkt ist in der Bildung der Gestalten. Nach diesem Princip werden wir sagen, das ist schön, was die menschliche Gestalt so darstellt, daß nichts, was von außen die bildende Kraft hemmt, daran erscheint. Beziehen wir dies weiter, so muß dies auch eine Modification erleiden.

---

*) In dem ursprünglichen Heft von Schleiermacher wird in Beziehung auf die Sculptur das Schöne als das Characteristische ganz in sich fassend hingestellt, indem er sagt: „Eben hierher gehört auch der Streit über das Schöne und Characteristische. Lebende Gestalt und Character sind nicht zu trennen, die Gestalt als B. (? Begriff) gesezt, ist unbestimmt; denn die Verhältnisse der Theile sind innerhalb gewisser Grenzen schwankend. Eben so auch der Gattungscharacter. Aber das Bild ist bestimmt, und darum kein Bild ohne bestimmten Character. Die characterlose Schönheit ist ein Unsinn; nur die ausdruckslose (Ausdruck nämlich ist vorübergehendes Product des Moments) ist in gewissem Sinne möglich; und jede mythologische Person hat eben so gewiß ihren eigenen Character, als ihre eigne Gestalt. Denkt man sich aber den Character nicht als nähere Bestimmtheit des Allgemeinen, sondern als von außen bewirkte Störung, dann muß freilich die Gestalt möglichst characterlos sein. Nun ist freilich die Wirklichkeit nie ohne Störung, und diese kann so sein, daß der Mensch in der Wirklichkeit nur seine eigene Carricatur wird. In den fingirten Personen aber können und sollen die Störungen gar nicht zum Vorschein kommen. Die Malerei hat mehr Mittel durch Gesichtspunkt und Beleuchtung dieses zu meiden und zu umgehen, daher die Darstellung des Wirklichen bei ihr einen größern Raum einnimmt, und mehr Aehnlichkeit ohne Kunstverlezung von ihr gefordert werden kann. In der Plastik ist daher die Darstellung des rein Idealischen die Hauptsache. Das plastische Portrait nimmt, um sich zu decken, Abweichung vom Maaßstabe zu Hülfe, und bedient sich überhaupt größerer Freiheit in Beziehung auf die Aehnlichkeit. Die Alten haben gewiß bei Portraitstatuen nur eine allgemeine Aehnlichkeit gesucht.

Wenn wir bei der menschlichen Gestalt auf die ersten Keime der Bildung zurükkgehen, so ist für das Kind, was sich bildet, der Zusammenhang mit der Mutter etwas äußeres, und wenn während dieser Zeit der Grund zu einer Mißbildung gelegt wird, so suchen wir ihn nicht in der bildenden Kraft selbst, sondern in etwas Aeußerem. In sofern bleibt diese Formel in ihrer ganzen Allgemeinheit. Aber nun fragt es sich, wie soll man bei der Anwendung derselben verfahren. Es giebt in diesem Gebiete ausschließliche Verehrer des griechischen Idealen, indem sie sagen, darin sei der eigentliche Naturtypus, und alles, was dargestellt werden solle, müsse sich auf diesen Typus beziehen. Wie würden diese nun ihre Theorie nach unserer Formel rechtfertigen? — Sie würden sagen, wir denken uns die plastische Kraft in Beziehung auf die menschliche Natur als eine, aber indem sie in verschiedene Zonen und Klimate vertheilt ist, so ist sie besondern Bedingungen unterworfen; sie nimmt also verschiedene Modificationen an nach den verschiedenen Racen und Volksthümlichkeiten; aber dies sind nicht Modificationen der Naturkraft selbst, sondern Modificationen der Racen und Zonen. Sie sind also unvollkommen, nämlich nur ein partielles, und dieses unvollkommene ist in der menschlichen Gestalt etwas Unschönes. Daher soll sich die Gestaltenbildung zu dem hinwenden, was von diesen Modificationen nichts an sich hat. Dies würde die Rechtfertigung jener Theorie nach unserer Formel sein. Wir sehen, die Frage geht hier auf etwas sehr tief liegendes zurükk, nämlich ob es wirklich so ist, daß die menschliche Natur ein einfacher Typus ist und alle Modification nur von außen her entstanden durch klimatische Einwirkung. Die dies behaupten, würden jene Theorie anzunehmen haben. Die hingegen behaupten, die menschliche Natur ist nicht ein einfacher Typus, sondern ist schon in sich ein anderes in allen verschiedenen Regionen, die die menschlichen Racen darstellen, diese würden sagen, die Productivität muß sich an diesen Typus halten, und diesen darzustellen suchen, wie er

befreit erſcheint von den einzelnen nachtheiligen Einwirkungen. Da würde es nicht ein einfaches Ideal geben, wie viele dies angeſehen haben, ſondern eben ſo viele ſchöne Typen, als es Modificationen der menſchlichen Geſtalt giebt, alſo in jeder Race und jeder ſich heraushebenden Volksthümlichkeit einen eigenen. Der Streit, bisher verfolgt zwiſchen den beiden Theorien, liegt außer unſerem Gebiete; es ſind dies zwei verſchiedene Hypotheſen, worüber nur die Naturwiſſenſchaft entſcheiden kann, aber wir können nicht angeben, was für Forſchungen vorangegangen ſein müſſen, um ihn zu entſcheiden. Es iſt daher die Frage, was wir von unſerem Standpunkte aus hier thun können? und hier ſteht es uns nur zu, die Sache allein geſchichtlich zu behandeln. Allerdings können wir ſagen, bei den Griechen iſt die Sculptur, als einzelne menſchliche Geſtalten darſtellend, zu einer Vollkommenheit gediehen, von der wir vorher kein Beiſpiel haben. Iſt dies nun aber ein Beweis für die Theorie? ich würde eher ſagen, daß es ein Beweis dagegen iſt. Denn dies iſt ein geſchichtlicher Vorſprung, vermöge deſſen es die Präſumtion hat für die allgemeine Anerkennung, daß ſich in dieſen Typen die vollkommenſte menſchliche Geſtalt finde. Dieſes Urtheil iſt aber eher beſtochen durch die geſchichtliche Thatſache der hohen Entwikkelung, die die Kunſt durch dieſe Nation erlangt hat, und keineswegs rein aus der Betrachtung der menſchlichen Geſtalt an und für ſich hervorgegangen. Allerdings giebt es hier andere, noch genauere Forſchungen, die dies wieder aufzuheben ſcheinen. Vergleicht man die menſchliche Geſtalt mit der ihr zunächſt liegenden animaliſchen, ſo iſt das Reſultat zunächſt immer zwar, daß, was die äußere Geſtalt betrifft, die vierhändigen Thiere der menſchlichen Geſtalt am nächſten liegen. Indem die moderne Anſicht wieder überwiegend von Antliz und Kopf ausging, ſo hat man die Vergleichung vorzüglich auf dieſe gerichtet, und ſo den Affenſchädel mit dem Menſchenſchädel zuſammengeſtellt; daraus hat ſich ergeben, daß es gewiſſe Formen der Menſchenſchädel

giebt, die dem Affen am nächsten liegen, und hat nun diejenige Menschenbildung für die vollkommenste erklärt, welche sich von dieser Analogie am meisten entfernt, und dies trifft gerade mit der kaukasischen Menschenrace zusammen. Diese Untersuchung scheint der Ansicht Vorschub zu leisten, daß die verschiedenen Typen der menschlichen Gestalt sich nicht verhalten, wie gleiche Modificationen, sondern wie verschiedene Grade der Vollkommenheit. Aber wenn wir davon ausgehen, daß die moderne, überwiegend physiognomische Ansicht eine einseitige ist, so folgt, daß die Untersuchung über den Schädel nicht hinreicht, und man müßte ebenso verfahren mit dem ganzen Knochengerüst, um im Stande zu sein, eine solche Entscheidung zu finden. Aber ich glaube gar nicht, daß sich dann eine solche Abstufung zeigen würde. Die Vergleichung mit dem animalischen Skelett würde dann ganz andere Resultate geben, indem die menschlichen Formen so im Abstande zu den animalischen viel näher zusammentreten würden. So ist auf diesem Wege die Entscheidung wenigstens noch nicht gegeben. — Betrachten wir die Sache noch von einer andern Seite, so ist die Frage, was diese Theorie für einen Einfluß habe auf die Kunst selbst. Offenbar sind die Anfänge der bildenden Kunst aus der Zeit her, wo die verschiedenen Racen nicht nur im Großen, sondern auch die verschiedenen Volksstämme isolirt waren. Da war aber keine andere Richtung möglich, als den einheimischen Typus aufzufassen und an diesem die Kunst darzustellen. In dieser Periode würde so die eine Theorie gar nicht existiren, sondern die andere allein die Kunst bestimmen. Fragen wir nun, wie jene Theorie doch entstehen konnte, so folgt, nur in dem Maaße, als die Kunstentwikkelung eines Volkes rein auf jene hellenische gepfropft wäre, denn dann könnte es sein, daß der einheimische Typus sich diesem leicht unterordnete. Das hellenische Ideal in dieser ausschließenden Theorie kann mithin nur das sein, wovon die unabhängige freie Kunstentwikkelung ausgeht. Sieht man das leztere daher als

das Natürliche an, und denkt sich, daß sich die Kunst unter allen verschiedenen Menschenracen bis auf einen Punkt entwikkelt hätte, so folgt, nur erst aus dem allgemeinen Verkehr aller so entstandenen Kunstvölker könnte jene Anerkennung als ein wahrhaft comparatives Urtheil entstehen; jezt aber hat es noch keine Wahrheit, weil sich die Kunst noch nicht unter allen Völkern entwikkelt hat. Aber niemand kann sagen, dies kommt daher, weil ihr Naturtypus eine Unvollkommenheit in sich schließe, denn dies hängt damit gar nicht zusammen; die Kunstrichtung ist eine Function für sich, und tritt doch heraus, auch wo keine vollkommene Gestaltung von außen reizen würde. So dürfen wir jenes nicht als allgemeines Gesez aufstellen, sondern die Kunst ist anzuerkennen auch da, wo sie sich an den zunächst gegebenen Typus hält, und sie nimmt dieselbe Stelle in der Gesammtheit der menschlichen Geistesäußerungen ein. Die Frage würde also nur darauf hinaus kommen: würde wohl bei allgemeinen Kunstentwikkelungen das Urtheil, daß dieser bestimmte Typus allein die freie Thätigkeit der plastischen Natur bezeichnen könnte, so fest werden, daß es den naturwissenschaftlichen Forschungen die Regel geben könnte? Dies liegt aber noch so weit ab, daß sich noch lange nicht eine Entscheidung dieser Frage als eine Regel für diese Kunstthätigkeit feststellen läßt. Gegenwärtig ist alle Kunstentwikkelung beschränkt auf Völker derselben Race, die also derselben Modification der menschlichen Natur angehören; die Frage beschränkt sich also hier auf ein kleineres Gebiet, wo wir sie zu betrachten haben. Sollte es nun einem Bildhauer einfallen, einen Neger darzustellen, so ist die Frage, ob dies nicht schon deswegen ein Werk außerhalb des Kunstgebietes sei, weil es sich nicht das Schöne zum Gegenstande gemacht habe? Man wird dies meiner Meinung nach wohl nicht sagen können, sondern nur etwa, es sei eine wunderliche Laune, weil man sich keine bestimmte Veranlassung dazu denken kann. Aber es folgt noch nicht daraus, daß das Werk deswegen ein Verwerfliches sei, im

Gegentheil könnte die Kunſtthätigkeit die Richtung nehmen, in dieſem Typus die innere Vollkommenheit darzuſtellen; und ſo würde dieſes mit allen Racen geſchehen können, ſo daß man von dergleichen nur ſagen könnte, daß es Kunſtwerke ſind, deren Entſtehung ein ganz beſonderes Motiv vorausſezt. — Wenden wir uns nun zu dem obigen Gegenſtande ſelbſt zurükk, ſo fragt es ſich da, ob man auch in Hinſicht der Bekleidung ſagen könne, daß es in der Bedekkung der menſchlichen Geſtalt durch die Gewänder ein an und für ſich Schönes gebe oder nicht? Manche der einſeitigen Vertheidiger des Helleniſchen ſind darin ſo weit gegangen, zu behaupten, die Darſtellung einer ſolchen Geſtalt in moderner Bekleidung erniedrige die Kunſt, weil dies etwas abſolut Unſchönes ſei. Nähme man dies an, ſo würde daraus folgen, daß die ganze hiſtoriſche Seite der Sculptur disharmoniſch wäre. Denken wir uns Statuen von Männern unſerer Zeit, die als geſchichtliche Perſonen entweder in einem beſtimmten Moment, oder in einer ihrem Character entſprechenden Geſtalt dargeſtellt werden ſollen, wenn dieſe nun ſollten dargeſtellt werden in einer ihnen ganz fremden Bekleidung, ſo wäre dies eine Disharmonie, indem die Geſtalt der Wirklichkeit angemeſſen wäre, die Bekleidung aber gar nicht. Keineswegs will ich es anfechten von der Seite, daß ſo die Wirklichkeit nicht abſolut wiedergegeben würde, ſondern nur von der Seite, daß ein richtiges Verhältniß ſtattfinden müſſe zwiſchen der Geſtalt ſelbſt und ihrer Verhüllung. Ebenſo iſt auch dies dagegen, daß eine geſchichtliche Perſon nicht dargeſtellt werden kann ohne ihre geſchichtliche Stellung; ſoll z. B. ein Feldherr abgebildet werden, ſo muß ihm eine kriegeriſche Bekleidung gegeben werden; wollte man einen Feldherrn im Schlafrokk abbilden, wie Männer, deren Thätigkeit und Ruhm in das Zimmer fällt, ſo wäre dies lächerlich. Denken wir uns dann einen Feldherrn unſerer Zeit, aber in der kriegeriſchen Bekleidung eines Römers, ſo wäre dies eine Unwahrheit, und die Unvollkommenheit größer, als diejenige,

welche man vermeiden wollte. Nun aber giebt es auch auf der andern Seite ſolche Bekleidungen, die die Richtung der Kunſt abſolut aufheben; freilich iſt dies weniger geltend zu machen in den höhern Ständen, die überhaupt für die ganze äußere Exiſtenz der Kunſtrichtung ſchon verſchuldet ſind, und Menſchen aus niedern Ständen werden nicht Gegenſtand der Kunſt in einzelnen Geſtaltungen; und ſo ſcheint die Gefahr nicht ſo groß, und der Künſtler, der ſich die Aufgabe zu ſtellen hat, daß durch die Bekleidung die Geſtalt durchſcheinen müſſe, wird immer eine Abſtufung finden. Aber wenn wir uns die weibliche Kleidung der Gegenwart denken, wo der untere Theil wie eine Tonne ausſieht, dann in eine ganz dünne Taille hervortritt, und an dem oberen Theile wie ein umgeſtürzter Kegel ausſieht, ſo iſt kein Künſtler verpflichtet, dies nachzubilden, da dies der Kunſt völlig zuwider iſt. Hingegen iſt unbedingt griechiſche Draperie ebenſo unzweckmäßig. Daher muß in dieſer Beziehung den Künſtlern Spielraum gelaſſen werden, und es iſt hier ein Mittleres nöthig; und dieſe Richtung haben auch die bedeutendſten Künſtler in neuerer Zeit genommen. Ebenſo bei hiſtoriſchen Perſonen entfernt man ſich nicht ganz von der hiſtoriſchen Bekleidung, behält ſich aber die Freiheit vor, dieſelbe künſtleriſch zu modificiren. Wollte man aber ſo weit gehen, zu behaupten, die Sculptur, um nichts hinzuzuthun, was der Kunſtrichtung widerſpräche, ſolle ſich der modernen hiſtoriſchen Darſtellungen ganz enthalten, weil die Bekleidung ihr nicht gemäß iſt, ſo würde ihr am Ende faſt nichts übrig bleiben. Offenbar gehören ſehr ſonderbare Verhältniſſe dazu, wenn man ſich denken wollte, es ſollten anders, als zur Uebung, mythologiſche Perſonen gebildet werden; für ſich iſt es etwas ganz unſtatthaftes, und wenn die Poeſie eine Zeitlang dieſen mythologiſchen Weg eingeſchlagen hat, ſo hat er ſich jedoch auch in dieſer nicht erhalten können, und in der Sculptur und Malerei iſt es ebenſo gegangen. Je mehr ſich das Moderne in die Kunſt hineingebildet hat, deſto unthunlicher iſt es gewor-

den, ſolche Geſtalten hervorzubringen, die gar keine Wahrheit für uns haben. Allein was würde dann noch ſonſt übrig bleiben? Bloß die allegoriſche Perſon, d. h. eine Production, die bei der Sculptur und Malerei immer erſt die Poeſie in Anſpruch nehmen müßte; denn die ſymboliſche Erfindung iſt nicht die Sache des Malers und Bildhauers, und was man darin das Poetiſche nennt, iſt auch in der That etwas Poetiſches. Sind ſolche Vorſtellungen in das Leben übergegangen, ſo kann auch der Maler und Bildhauer dieſelben darſtellen, aber der Künſtler fußt immer nur auf ein Geſammtbewußtſein, wie auf einen individuellen Einfall des Dichters, daher auch wieder hieraus Verbildungen entſtehen können, und der Zuſammenhang mit dem Leben aufgehoben wird. Sehen wir davon aus, daß es für uns eigentlich gar keine ἀγάλματα giebt, und daß auch die Religion bei uns einen geſchichtlichen Character hat, ſo daß gleichfalls die religiöſe Darſtellung rein in dem geſchichtlich Menſchlichen liegt; ſo hat auch dieſe Eintheilung der alten Kunſt in der neuern keine Wahrheit, ſondern es muß auch die ganze Sculptur bei uns einen hiſtoriſchen Character haben. Dies führt uns zu dem, was uns in der Sculptur noch übrig iſt, nämlich die verſchiedenen Gattungen dieſer Kunſt noch zu beſtimmen.

Hier fragt es ſich ſogleich, wenn wir die im Alterthum ſo reiche Gattung der Sculptur gegenwärtig nur als Studium gelten laſſen, was bleibt dann noch übrig außer dem Gebiete des Portraits. Nichts anderes, was ſich mit jener vorübergegangenen Gattung vergleichen läßt, als die ſymboliſche Darſtellung, die es in der modernen Kunſt häufig giebt; ſo werden Tugenden, Gemüthszuſtände als Perſonen vorgeſtellt, wie wir dies häufig auf Denkmälern finden. Es iſt jedoch nicht zu leugnen, daß dies eine etwas zweideutige Gattung iſt, weil die Wahrheit dabei verſchwindet, und das Ganze mehr einen conventionellen Character hat. Wenn ſich dies auf das Ethiſche des Einzelnen bezieht, ſo haben wir auch etwas ähnliches auf dem poli-

tischen Gebiete, wo als Statuen das Vaterland und die politischen Tugenden und Zustände dargestellt werden. Hier ist allerdings ein conventionelles, das eben so gut ein ganz anderes sein könnte, und fragen wir, wie man darauf gekommen ist, so läßt sich eine reine Genesis davon nicht auffinden. Allerdings sind ähnliche Personificationen auch in der Poesie, aber dies sind so wenig Parallelen, als man das in der bildenden Kunst von der Poesie abzuleiten versucht ist. Fragt man aber, was soll bei öffentlichen Denkmälern an die Stelle davon gesezt werden? so bleibt nichts anderes, als das Historische übrig. Sollen von einem Verstorbenen dessen Tugenden dargestellt werden, oder die mannigfache Trauer um ihn als Gemüthszustände, so müssen Momente aus seinem Leben dargestellt werden, welche dies realisiren; aber es würde doch keine rechte Selbstständigkeit in einem solchen Werke sein, weil in dem Maaße, als es sich von dem öffentlichen Leben entfernt und dem Privatleben angehört, es unverständlich wäre. So wie wir uns denken, daß hier eine Theilung entsteht zwischen der Bezeichnung durch die Unterschrift und der Darstellung, so hat, wenn man dies mit der symbolischen Darstellung vergleicht, diese doch den Vorzug einer größern Einheit in der Uebereinstimmung zwischen Symbol und Sache. Wenn wir nun dies als ein gewissermaßen unvermeidliches ansehen, und auf die Frage nach der Wahrheit zurükkommen, so liegt hier ein aus dem modernen Leben genommenes Motiv zu Grunde, welches analog ist dem, woraus sich das Mythologische bei den Alten gestaltete. Was würde wohl die höchste Virtuosität auf diesem Gebiete sein; offenbar dies, wenn der Sinn der Figur verständlich wäre ohne Unterschrift und ohne conventionelle Bezeichnung; und da bleibt nur übrig der physiognomische Character. Auf alle Fälle läßt sich dies freilich nicht anwenden. Wenn man z. B. eine Borussia oder Germania ohne alle schriftliche Bezeichnung unterscheiden wollte, so würde das sehr schwer werden, um so mehr, weil das Symbolisch-Conventionelle als

das Hiſtoriſche eingedrungen iſt. Aber wenn eine beſtimmte Religion dargeſtellt werden ſollte, ſo könnte dies ſchon in dem Ausdrukk des Antlizes bezeichnet werden, ohne Beziehung auf Kelch und Kreuz oder dergleichen Andeutungen, ebenſo eine Darſtellung der Trauer, oder Pietät u. ſ. w.; denn hier iſt es durch das Phyſiognomiſche klar, und was hinzukommt, iſt nur eine Unterſtüzung, die theils durch die natürlichen Grenzen auf dieſem Gebiete, theils durch das Bewußtſein der Unvollkommenheit des Künſtlers oder des Beſchauers geboten iſt. Dies iſt allerdings derjenige Maaßſtab, nach dem die Vollkommenheit ſolcher Werke beurtheilt werden kann. Nur aber hat ſich freilich etwas in ſie eingeſchlichen, was als Thatſache aufgeſtellt zu werden verdient, um zu fragen, in wiefern es darüber ein Kunſturtheil giebt oder nicht. Es iſt nämlich gar nicht ſo ſelten, daß man in ſolchen Darſtellungen disparate Elemente vermiſcht findet, z. B. ſymboliſche Darſtellung von Chriſtlichem, vermiſcht mit Heidniſchem, oder von Modernem, vermiſcht mit Antikem. Hier fragt es ſich, iſt dies zuläſſig oder verwerflich? Die Frage ſcheint mir große Analogie zu haben mit einer andern, die wir früher aufgeworfen haben, nämlich welche Wichtigkeit bei der mimiſchen Darſtellung das Coſtüm und die Decoration haben. Dies lezte iſt zwar nun etwas materielles, und jenes etwas geiſtiges, und doch haben beide für die Darſtellung gleichen Werth als Erläuterung der darzuſtellenden Verhältniſſe; aber wenn man dies im Allgemeinen verwirft, ſo ſcheint dabei eine Berükkſichtigung der Täuſchung ſtatt zu finden. Wenn man es erklärt als aufgehobene Einheit, ſo iſt dieſe Einheit wenigſtens nicht die der Sculptur; denn hier müßte man ſagen, der Künſtler muß ſehen, daß beides verſtändlich iſt. Müßte man alſo vorausſezen, daß ein antikes mythologiſches Element denen unverſtändlich wäre, denen das Chriſtliche verſtändlich iſt, dann würde der Künſtler in einer ſolchen Vermiſchung allerdings die Einheit des Kunſtwerkes zerſtören, wo aber das Verſtändniß vorausgeſezt werden

kann, wäre dies nicht der Fall. Aber freilich ist es auf diesem Gebiete immer schwer, eine allgemeine Befriedigung zu erreichen, und das kommt daher, daß immer etwas anderes, als das reine Kunsturtheil, sich einmischt.

Zwischen dieser Gattung, die die Götterbilder und dergl. vertritt, und der eigentlich historischen Sculptur haben wir nun in der Mitte ein solches Gebiet, welches dem Genrebild in der Malerei gleichsteht; es sind dies solche Werke der Sculptur, die es ebenfalls mit dem Wirklichen zu thun haben, aber nicht mit dem bestimmten Einzelnen, also immer nur allgemeine Verhältnisse der Gestaltung darstellen, z. B. solche Gruppen, wie des Pferdebändiger auf dem berliner Museum, wo ein Moment der Darstellung hervortritt, der sich in der Wirklichkeit wiederholt, aber die Darstellung selbst ist eine allgemeine, und hat nicht einen historischen Character. Diese Gattung wird jezt immer häufiger, und bietet ein immer größeres Feld dar, sowohl in der Darstellung der menschlichen Gestalten, wo sie sich an die symbolische Darstellung anschließt, als in der Zusammenstellung menschlicher und thierischer Gebilde, wo beide Formen, die hier vorkommen können, in ihrem Verhältniß zu einander dargestellt werden. Hier sieht man recht das der Sculptur eigenthümliche Princip der Gestaltung in seinem Resultat, nämlich solche Momente künstlerisch zu produciren und aufzufassen, worin die Entwikkelung der Gestalten in gegenseitigem Verhältniß eine normale Dignität hat, die es in dem Gebiete des animalischen Lebens ebenso giebt, wie in dem des menschlichen. Denn die edleren und größeren Thiere sind ebenso einer idealen Darstellung fähig; und ebenso giebt es eine solche im Zusammensein der Gestalten, wie bei Thierkämpfen, Jagdmomenten, die nicht mehr Figuren erfordern, als die Sculptur in einem Kunstwerke darstellen kann. Es findet auch hier etwas analoges statt, wie bei der Malerei. Solche Darstellungen werden nämlich in der Regel nicht im colossalen oder auch im natürlichen Maaßstabe ausgeführt, sondern

verkleinert. Dies hat seinen Grund in der Natur der Sache selbst; weil sie nämlich allgemein sind, so liegt in jedem schon die Forderung einer großen Menge, um die Möglichkeit, die in jedem liegt, auf eine kunstmäßige Weise zu erschöpfen; also nicht etwa bloß, um einen großen Aufwand von Kraft zu ersparen, nimmt man den verkleinerten Maaßstab, wie ja der Kunstwerth nie auf der Größe für sich beruht, sondern dergleichen Werke könnten sonst nicht in solcher Mannigfaltigkeit dargestellt werden, wie die Natur der Sache es erfordert. Historische und symbolische Darstellungen dagegen, die an einen bestimmten Moment gebunden sind, fordern dies nicht, weil es hier gilt, nur das Ausgezeichnete darzustellen, was eben das Seltene ist, und mithin nicht häufig vorkommt. So wie also das Historische die Forderung der Mannigfaltigkeit ausschließt, so verhält sich die Anschauung jener allgemeinen Darstellungen umgekehrt, denn sieht man einen solchen Moment dargestellt, so denkt man sogleich, dies könnte auch sonst noch auf mannigfaltige Weise dargestellt sein, dieser factischen Möglichkeit aber würde ein großer Maaßstab widersprechen. Um dieses kleinen Maaßstabes willen, der ihnen zusteht, eignen sich daher aber auch solche Darstellungen besonders für das Relief, auf das wir später noch einmal zurückkommen.

Was nun die historische Sculptur anlangt, so hat diese einen größern Umfang der Darstellung; denn sobald für ein Bildwerk die Aufgabe gestellt ist, daß es von einer großen Masse zu gleicher Zeit angeschaut werden kann, so erfordert dieses einen Maaßstab, welcher über das Natürliche hinausgeht, und es kann sogar in dem Wesen der Sache liegen, daß der natürliche Maaßstab der colossale ist. Diese Forderung ist oft mehr motivirt durch die Localität. Jedes Bildwerk in einem größern freien Raume und in der Nähe großer Gebäude erscheint gewiß dem Auge als unter dem natürlichen Maaßstabe, wenn es in demselben dargestellt ist; aber das eigentlich Colossale wird dadurch noch nicht gerechtfertigt, sondern durch die Bestimmung zur

gleichzeitigen Beschauung einer großen Masse. Da kann nur der colossale Maaßstab genügen; und wiewohl eine gewisse Alteration der Kunstgeseze da ist, indem dasselbe Bild in kleinerem Maaßstabe kunstlos würde, so darf doch das Gebiet nicht ganz geräumt werden, sondern es muß eine gewisse Licenz in dieser Beziehung da sein. Ueberschreitung der Lebensgröße in minderem Grade wird schon für alle Bildwerke nöthig, die im Freien und nahe bei öffentlichen Gebäuden aufgestellt sind, nur in geschlossenen Räumen ist der natürliche Maaßstab entsprechend, und bringt einen genügenden Effect hervor *).

*) In dem ursprünglichen Heft sagt Schleiermacher überhaupt über den colossalen Maaßstab bei den Gebilden der Sculptur, indem er zunächst von der Zeichnung ausgehend bemerkt: „Wie man sich eine Fläche zusammengesezt denkt aus unendlich vielen Linien, so muß hier jede von diesen Linien einen klaren Umriß haben. Daher ist alles im höheren Sinne Colossale nicht mehr rein plastisch, sondern hat schon etwas pittoreskes. Denn wenn das Bild im richtigen Verhältniß soll gesehen werden, so muß der obere Theil zuerst gemacht werden, weil ihn die Verkürzung verkleinert, und wir würden im Niveau des Kopfes den untern Theil ganz verkürzt erblikken. Das Bild ist also auf einen bestimmten Gesichtspunkt berechnet, d. h. malerisch. Dies bleibt richtig, ohngeachtet die größten Künstler colossal gearbeitet haben, und ist auch in der Natur der Sache begründet. Denn die Größe ist an dem lebendigen Dinge nichts zufälliges, sondern jede Art hat nur gewisse Grenzen, innerhalb deren sie schwankt. Erklären aber läßt sich die Tendenz auf das Colossale auf eine andere Art, wobei man aber sein Gegentheil mitnehmen muß. — Nämlich wir finden auch verkleinerte Sculptur vom verschiedensten Maaßstabe bis zur Steinschneiderei herunter. Der vergrößerte Maaßstab läßt zu, die einzelnen Verhältnisse mehr auszuarbeiten und ins Licht zu stellen, und erfordert also die genaueste Anatomie. Der verkleinerte rükt die Haupttheile mehr zusammen, daß das Ganze leichter übersehen wird. Beides ist also Epideixis für den Künstler und Studium für den Betrachter. Dabei aber dominirt desto mehr, je stärker die Vergrößerung wird, der architectonische Eindrukk der mechanisch überwältigten Masse, und je stärker die Verkleinerung, der Eindrukk der mangelnden Selbstständigkeit und der Angehörigkeit an ein anderes; das Werk erscheint als Zierath und Spielerei, woraus folgt, daß die Abweichung vom natürlichen Maaße nur in gewisse Grenzen eingeschlossen sein darf, wenn die Reinheit der Kunst nicht soll verloren gehen, wie denn gleich schon bei geschnittenen Steinen eine andere als die reine Kunstschäzung eintritt."

Göthe will, jedes Kunſtwerk ſoll Verzierung eines beſtimmten Raumes ſein; dies iſt nun darin wahr, daß der Maaßſtab eines Kunſtwerkes beſtimmt wird durch die Localität, und alſo nicht willkührlich in eine andere Localität von anderem Maaßſtabe umgeſtellt werden kann. Wenn wir davon ausgehen, ſo können wir in der hiſtoriſchen Sculptur herabſteigen bis zu jeder beliebigen Verkleinerung für einen beſtimmten Raum. Bildwerke zur Verzierung großer Säle müſſen einen andern Maaßſtab haben, als die Verzierungen eines Kabinets, und einen andern, wenn ſie zur Verzierung nicht des Raumes, ſondern einzelner Geräthſchaften, die im Raume ſich befinden, angewandt werden; und ſo können wir auf das Kleinſte zurükkgehen, und ſelbſt das Kleinſte liegt nicht außerhalb des Gebietes der Kunſt, und die Grenze iſt nur, daß der Maaßſtab nicht ſo klein ſein darf, daß die Richtigkeit durch den bloßen Anblikk nicht mehr beſtimmt werden, daß vielmehr alles dazu Gehörige mit Genauigkeit angeſchaut werden kann, ohne ein Hülfsmittel anzuwenden, welches den Anblikk des Ganzen erſchwert. Hier kommen wir nun auf die Frage, ſollen Figuren von gebranntem Thon (z. B. von Porzellan) auch in das Gebiet der eigentlichen Kunſt gehören oder nicht? Wir werden dies bejahen und verneinen können, je nachdem ſie ſo beſchaffen ſind, daß alle weſentlichen Theile genau dargeſtellt werden; dann ſind ſie Kunſtwerke, die an der Grenze liegen, indem die Kunſt hier an einem andern iſt. Aber freilich wird dies nicht weiter zu urgiren ſein, denn ſonſt würde man ſehr weit zurükkgehen können und ſagen, alle Bildwerke, die für gewiſſe Gebäude beſtimmt ſind, ſind auch nicht Kunſtwerke für ſich, ſondern an einem andern. Das Kunſtwerk verliert jedoch ſeinen Kunſtwerth noch gar nicht, wenn man es aus der Beziehung des andern, wie hier des Gebäudes, herausnimmt, an der es ſich befindet, und es thut dies ſeiner Selbſtſtändigkeit keinen Eintrag; daſſelbe würden wir aber auch von dem kleinſten Bildwerke der Art ſagen müſſen; und wenn man fragt, warum dies

nicht geſchieht, ſo liegt dies immer theils an der Art, wie ſie entſtanden ſind, theils ſo zu ſagen in der Geſellſchaft, worin ſie angetroffen werden. Man ſezt nämlich voraus, daß ſolche Werke von mechaniſchen Arbeitern gemacht ſind, und ſo wurzeln ſie außerhalb der Kunſt; iſt aber das Modell dazu von eigentlichen Künſtlern gemacht, ſo war jenes Urtheil voreilig, und die Hauptſache dabei iſt die Thätigkeit der Kunſt. Ebenſo tritt aber auch die Kunſt, in ſofern ſie die vegetative Natur darſtellen will, ganz aus dem Gebiete der Kunſt, und daher findet ſich die Darſtellung des Vegetabilen nur als Verzierung an anderem; ſo nimmt ſie unter den Verzierungen der Architectur einen großen Theil derſelben ein, und dient ebenſo zur Verzierung einzelner Geräthe, in ſofern ſie noch Kunſtwerke, und daher mehr ſcheinbar nur zu einem beſondern Zwekke beſtimmt ſind. Da kommen wir wieder zu einer Grenze, wo wir ſagen müſſen, daß das Phantaſtiſche an die Realität ſtreift, wie bei den religiöſen Darſtellungen in den Anfängen der Kunſt. Dies gilt ſchon von den architectoniſchen Verzierungen der älteſten Art, die man auf gewiſſe vegetabiliſche Formen zurükführt, aber ſie ſind doch phantaſtiſch umgebildet, z. B. der Acanthus als Kapital einzelner Säulenordnungen. So nähert ſich die ſolide Darſtellung dem, was in der Malerei die Arabeske iſt.

In ſofern das Relief ein Analogon der Landſchaft zuläßt, ſo findet auch dieſes hier ſeine Stelle. Ueber das Relief iſt oft geſtritten worden, ob es ein echter Kunſtzweig ſei, weil es ein Mittelding iſt zwiſchen Malerei und Sculptur. Es läßt zwar keine Beleuchtungsverhältniſſe zu, aber es kann und muß die Perſpective aufnehmen; und ſo kann man es zwiefach erklären, entweder als eine zurükgetretene Sculptur, oder als eine hervorgetretene Malerei. Indeß leidet es wohl keinen Zweifel, ſowohl wegen der Analogie des Stoffes, als auch wegen des Mangels der Färbung, daß es weſentlich der Sculptur angehört, und es iſt dabei aus einem Standpunkte zu faſſen, der zwiſchen

Sculptur und Malerei genommen ist. Es hat nun diese Darstellung vor der Sculptur eine größere Zusammensezung voraus, und so ist sie auch sehr häufig und im Großen angewandt worden, um einen Verein von menschlichen und thierischen Gestalten in großen Massen darzustellen, wie auf den Friesen antiker Gebäude den Kampf der Centauren, Amazonen und dergleichen. Es waren bei den alten Gebäuden gleichsam von selbst Flächen angewiesen, die für solche Darstellungen eingerichtet waren.

Es giebt hier auch noch andere, der Sculptur verwandte Kunstzweige. Der bedeutendste davon, der hier anzuführen wäre, ist die Steinschneidekunst, die schon bei den Alten in zwei verschiedenen Formen auftritt, in der der Kameen und der der Gemmen. Die leztere Art besonders führt noch auf einen andern Punkt; bei der Malerei hatten wir zu erwähnen die Kupferstecherkunst und die Lithographie, als ursprünglich auf die Vervielfältigung der Gemälde gerichtet, aber zugleich auch als eine eigene Kunst; denn die Kupferstiche und Lithographien brauchen nicht bloß Copien zu sein, sondern sie können auch ein eigenes Kunstwerk sein, da die Darstellungen auf diesem Stoffe auch ursprünglich sein können. Etwas analoges sind die Gemmen. Das ursprüngliche Kunstwerk ist freilich nicht das, was eigentlich gesehen werden soll, und nur indem der Stoff zugleich ein durchsichtiger Körper ist, läßt sich die eigentliche Zeichnung mit Deutlichkeit erkennen. Eigentlich aber ist sie bestimmt, um Abdrükke davon zu machen, und in diesen erscheint das Kunstwerk eigentlich, wie es gesehen werden soll. Für die Vervielfältigung der Sculptur im Großen hat man sodann ebenso die Abdrükke in Gips und Thon erfunden; hier ist aber nun gar keine Kunst, sondern ein rein mechanisches Geschäft, und es ist nicht in demselben Verhältniß, wie die Kupferstecherkunst zur Malerei. Wenn wir nun von allem, was bloß auf die Vervielfältigung geht, abstrahirend diese kleinen Productionen der geschnittenen Steine betrachten, denn sie haben doch in der Regel nur einen kleinen

Umfang, so fragt sich, ob diese auch eigentlich in das Gebiet der Kunst gehören. Es ist nicht zu leugnen, daß wir aus der alten Zeit noch eine bedeutende Menge von solchen kleinen Werken übrig haben, die den vollen Character der Kunst an sich tragen, und zwar in ihrer ganzen Geschichte, und also auch das in derselben Parallele der Entwikkelung darstellen. In der neueren Zeit hat man sich freilich viel Mühe gegeben, solche kleine Kunstwerke zu verfertigen, in der Absicht, sie für Antiken auszugeben, was natürlich die Sache selbst auf eine niedrige Stufe gestellt hat. Aber auch für sich den Gegenstand genauer betrachtet, folgt, daß man es hier auf jeden Fall, und auch bei den Alten, mit einer Kunst zu thun hat, die zum größten Theil den Character des Mechanischen an sich trägt. Wir finden hier zunächst eine sehr bedeutende Differenz zwischen der Sculptur und diesen Werken darin, daß hier kein Unterschied ist zwischen dem eigentlichen Wirken des Künstlers und seinen mechanischen Organen in der Bearbeitung des Stoffes, indem hier im Gegensaz der Sculptur die ganze Bearbeitung Sache des Künstlers selbst ist. Daher muß er einen großen Theil der Zeit darauf verwenden, sich diese Virtuosität zu erwerben. Fragt man nach der eigentlichen künstlerischen Productivität dabei, so ist es, dieser entsprechend, ebenso möglich, daß ein Künstler größere Werke der Sculptur im Kleinen nachbilde, als es möglich ist, daß er selbst etwas erfinde. Hierin zeigt sich also eine freie Productivität. Aber denkt man sich das Ganze als eine Reihe zusammengehörig von den größern Werken der Sculptur an durch das Relief hindurch bis zu diesen kleinsten Werken, so folgt, daß die ganze mechanische Virtuosität auf diesem Gebiete doch nur in Nachbildungen besteht, und daß selbst die damit verbundene freie Productivität der Erfindung doch hier mehr aus Reminiscenzen, als unmittelbar aus dem eigentlichen Gebiete der Kunst ihre Entstehung hat. Wenn wir nun von hier übergehen zu demjenigen, was als Abbildung und Nachbildung von vegetativen Formen als eigentlicher Nebenzweig

der Sculptur erscheint, d. h. die reliefartigen Verzierungen der Gebäude in Stukk und Holz, so wie zu denen am Geräthe, so finden wir eine ähnliche Mischung von künstlerischer Productivität und mechanischer Virtuosität, und dies zeigt uns das Uebergehen der Kunst in das Gebiet der mechanischen Gewerbe. Man kann sagen, daß die Kunst in neuerer Zeit eigentlich da erst einheimisch ist, wo man diesen Uebergang bemerkt, und daß erst da sie in gewissem Grade volksthümlich geworden ist. Wenn wir die Reste, die wir noch aus dem griechischen und römischen Alterthum haben, betrachten, so finden wir überall den Einfluß der künstlerischen Productivität auf die mechanischen Gewerbe. Die Geräthe haben Formen, die in Analogie sind mit den künstlerischen Bestrebungen, und alles, was wir Geschmakk nennen, was aber nur ein Resultat ist der künstlerischen Productivität, die sich erweitert und den ursprünglichen Typus der Kunstform auf anderes überträgt, dies ist immer nur im Zusammenhange mit einem in die größere Masse übergegangenen Kunstsinn. Ist dieses nicht der Fall, so ist die Kunst nur gewissermaßen Eigenthum der höheren Stände, sie besteht mit der Ungleichheit, und würde mit dieser verschwinden. So wie sie aber diesen Uebergang gemacht hat, so hat sie eine Grundlage gefunden im bürgerlichen Leben, und es ist die Kunst in das Gebiet des Mechanismus eingedrungen, und dies ist erst das allgemeine Leben des Kunstsinnes in seiner eigentlichen Vollkommenheit. Allerdings läßt sich dies in zwei verschiedenen Formen denken. Wenn wir auf das griechische Alterthum zurükksehen, wo wir die Kunst in ihrer Entstehung verfolgen können, so finden wir da einen umgekehrten Gang, den allgemeinen Kunstsinn als etwas ursprüngliches, d. h. das Unterscheidungsvermögen desjenigen in gegebenen Formen, was eine reine Wirklichkeit der bildenden Kraft zeigt, von demjenigen, was durch andere Einflüsse alterirt wird. Es ist der Sinn für das Schöne, den wir da ursprünglich als ein allgemeines Element finden, und die eigentliche Kunst hebt

ſich daraus allmälig als ein höheres Maaß, gleichſam als perſönliche Verkörperung dieſer allgemeinen Richtung im Einzelnen hervor. In der modernen Kunſt finden wir eher den entgegengeſezten Weg. Die Kunſt erſcheint urſprünglich als der Antheil von Wenigen, die ſich erſt geltend machen können, zunächſt bei denen, die auch in anderer Beziehung über den andern ſtehen, und einen geweckteren Sinn haben, und erſt allmälig geht dies in das allgemeine Leben über; doch finden wir ſchon ſehr zeitig in der modernen Bildungsgeſchichte in dem Verkehr der mechaniſchen Gewerbe eine Richtung auf das Künſtleriſche, und immer muß man beides zuſammen nehmen, um eine Anſchauung von dem eigentlichen Kunſtleben zu haben. Wo nun die Richtung auf das Künſtleriſche bei denen, die eine mechaniſche Thätigkeit ausüben, als allgemein erſcheint, da hat auch die Kunſt eine allgemeine Grundlage, und wo dieſer Einfluß erſt gewekkt wird durch andere beabſichtigte Impulſe, wie durch Kunſtſchulen und dergleichen, da ſoll das allgemeine Kunſtleben erſt gegründet werden; aber nur wo dieſes Ziel bis auf einen gewiſſen Grad erreicht iſt, d. h. wo das größere Publikum auf die Aneignung des Künſtleriſchen in dem Mechaniſchen einen Werth legt, da erſt kann man ſagen, daß ein allgemeines Kunſtleben ſicher geſtellt iſt.

Dritte Abtheilung.

Die Poeſie.

Wir haben noch ein Kunſtgebiet übrig, welches als ein eignes Kunſtprincip erſcheint, nämlich das dritte Glied zu den vorigen, die Poeſie. Es wird zunächſt darauf ankommen, das allgemeine Weſen derſelben aus dem Begriff, der zu Grunde liegt, darzuſtellen.

Wenn wir von dem Begriff der freien Productivität ausgehen, so iſt es hier die freie Productivität in der Sprache, mit der wir es zu thun haben; allein dies iſt ein ſo weiter Begriff, daß wir ihn wieder beſchränken müſſen. Bisher haben wir es mit dem zu thun gehabt, was außerhalb des Menſchen ohne ihn ſchon vorhanden iſt, und wir konnten ſagen, die freie Productivität der Kunſt ſchließt ſich nur an das, was vor der Kunſt ſchon als Receptivität gegeben iſt. Aber dieſes Auffaſſen des Gegebenen in der Natur war nur möglich, weil in dem Weſen des Geiſtes dieſelben Formen uns innerlich gegeben ſind, die in dem Bewußtſein mit dem ſinnlichen Eindrukk zuſammentreffen und Eins mit ihm werden. Wir ſahen, der Geiſt in der Form der menſchlichen Seele iſt ebenſo geſtaltbildend, er producirt die Formen, die in der Natur gegeben ſind, aber nur als Bilder; indem die äußern Gegenſtände ihm durch die Wahrnehmung zukommen, ſo faßt er ſie als ſolche auf. Aber jede Auffaſſung iſt nicht das reine Product der bildenden Kraft, ſondern es iſt da die Kraft gebunden, dagegen in der künſtleriſchen Productivität ſtellt ſie ſich in ihrer Freiheit wieder her. Das iſt die Grundlage, auf welcher wir die bildende Kunſt betrachteten. Soll dies Verhältniß nun auf die Poeſie angewandt werden, ſo ſcheint dies hier ganz zu fehlen, daß etwas dem Menſchen ſchon Gegebenes vorliegen muß; denn ſelbſt die größten Productionen, ja die bedeutendſten Gattungen der Poeſie haben es gar nicht mit etwas Gegebenem zu thun, ſondern mit dem, was durch die Menſchen entſteht, und alles dasjenige in der Poeſie, was es mehr mit den äußern Gegenſtänden zu thun hat, nämlich die bloß beſchreibende Poeſie erſcheint als eine bloße Nebengattung. Für dieſes finden wir jedoch ſehr leicht einen Anknüpfungspunkt an das, was wir über die bildende Kunſt geſagt haben. Es iſt ſchon damals erwähnt worden, daß die bildende Kunſt ihre Gegenſtände auch aus den Werken der Poeſie nehmen könne, in ſofern dieſe darſtellt, was in dem Menſchen und durch den Men-

schen vor sich geht. Dies gilt auch von der Mimik. In sofern nun daher die Poesie eine Beziehung auf diese beiden hat, so würden wir sehr leicht ihren Ort auf umgekehrte Weise angeben können, d. h. wie es bestimmte Zeichnungen, Gemälde und Statuen oder mimische Darstellungen giebt, die sich auf bestimmte poetische Productionen beziehen, so gäbe es dann auch umgekehrt poetische Productionen, die sich auf Werke der bildenden Kunst und auf mimische Darstellungen beziehen. Die Poesie kann hier vorgreifen und dies weiter ausbilden. Ebenso, wenn wir es mit Werken der bildenden Kunst zu thun haben, so ist es etwas sehr gewöhnliches, daß wir dies andern beschreiben, und dies kann in eine künstlerische Production der Sprache übergehen, und so wird Poesie daraus. So läßt es sich denken, daß dieses Gebiet der Poesie in einer Abhängigkeit von Mimik und bildender Kunst entsteht. Aber wollte man von da aus die ganze Poesie construiren, so fragt es sich, wie wäre dies möglich? Allerdings ließe sich eine solche Darstellung geben, aber es würde nur daraus folgen, daß wir jene beiden Gebiete als schlechthin ursprünglich ansehen müßten, und die Poesie nur als dadurch geweckt. Denken wir uns ein Drama als poetisches Kunstwerk, und gehen von der Voraussezung aus, der Dichter sähe zuerst die Gestalten, die er dann reden und handeln läßt, und er gewahrte sie so in ihren Bewegungen, so ist in der That der erste Act für ihn dann nichts anderes, als eine Reihe von mimischen Conceptionen; der Künstler aber realisirt sie nicht, sondern thut dann gleich das zweite. So läßt es sich erklären, aber dann ist der Künstler ursprünglich mimisch erregt worden, und er wird nur Dichter, indem er die mimische Ausführung gleichsam überspringt. Denken wir uns nun, er sähe die Gestalten, die er nachher einführen will, erst in ihrer Ruhe in verschiedenen Momenten, so wäre dann sein Ausgangspunkt die Sculptur, indem diese rein die Gestalten sucht, er überspränge aber ebenso diese Ausführung, die dann freilich keine Einheit haben könnte, da die Sculptur

in das Drama gebracht, doch nur einzelne Theile und Momente darstellen könnte. So wäre der Dichter in erster Conception bildender Künstler, überspränge die Ausführung, und stellte eine ganze Reihe von solchen Kunstacten als Einheit dar in der Poesie. Ich stelle dies nur als eine Einleitung voraus, um zu zeigen, daß es sich auf gewisse Weise sagen läßt, und daß man auf diese Weise zwar etwas erklärt, aber nicht die Kunst selbst, indem man so noch nicht die Einheit findet; denn wenn der Künstler bloß Gestalten sähe, so ginge er auf eine ganz andere Einheit aus, als die, welche wir in poetischen Kunstwerken sehen. Also verhält sich dies hier durchaus nur so, wie wir die poetische Beschreibung eines Kunstwerkes denken; diese ist jedoch etwas ganz Untergeordnetes; sehen wir aber auf die Identität des Kunstgebietes, so werden wir gleich sagen, daß die Einheit des Mimikers und Bildhauers eine ganz andere, als die des Dichters, wir also durchaus diesen Weg verlassen müssen.

Um jedoch diese vorläufige Betrachtung noch selbstständiger zu beenden, ist es nicht von dem Ziel ab, sich zu erinnern, wie wir schon eine Verwandtschaft zwischen Mimik und Musik angenommen haben, und dasselbe ist noch in einem größeren Maaßstabe von dem Verhältniß der Poesie zu der Musik zu sagen. Denn so wie wir uns poetische Darstellungen denken können in Beziehung auf mimische und plastische Gestaltungen, so können wir uns auch denken poetische Werke in Beziehung auf musikalische Darstellungen, so daß mit allen Kunstzweigen und der Poesie ein solches gegenseitiges Verhältniß stattfindet. Ja, wenn wir dies zusammenhalten mit einer ganz gewöhnlichen Classification der Poesie, so scheint diese gewissermaßen dadurch gerechtfertigt. Denn die dramatische Poesie wäre dann die Poesie in Verbindung mit der Mimik, die epische die in Verbindung mit der bildenden Kunst, da sie es mit denselben Momenten zu thun hat, die auch in der Malerei und Sculptur dargestellt werden, und die lyrische Poesie wäre diejenige, welche mit der Musik in

Verbindung steht. Wenn also diese Eintheilung der eigentliche Grundtypus ihrer Verzweigung wäre, so wäre eine große Wahrscheinlichkeit, daß das Specifische der Poesie in dieser Beziehung zu den andern Künsten bestände. Es ist freilich etwas mißliches, eher von einer Specification der Kunst zu reden, als wir das eigentliche Wesen und den Character der Kunst betrachtet haben, aber wenn überall die Praxis der Theorie vorangeht, so ist es auch natürlich, daß wir zuerst die Werke der Poesie in gewisse Gruppen zusammenstellen, um sie in ihrer Thätigkeit aus einer gewissen Ferne besser übersehen zu können. Betrachten wir jene Classification, so finden wir, daß sie durch das ganze Alterthum hindurchgeht; allein freilich wäre dies etwas sehr einseitiges, wenn wir unsere Betrachtung über die Poesie ausschließlich auf das classische Alterthum richten wollten; vielmehr würden wir da in Gefahr sein, ein nationales Eigenthümliche für etwas Allgemeines zu substituiren. Allein fragen wir, hat diese Eintheilung denselben Werth für die neuere Poesie, wie für die alte, was freilich die Sache noch nicht erschöpft, da das Orientalische noch außerhalb dieser Duplicität liegt, so wird jeder dies verneinen. Bei uns ist die dramatische Poesie gar nicht so an die mimische Darstellung gebunden, wie bei den Alten, denn da wurden die dramatischen Gedichte nur für die mimische Darstellung gedichtet, die der Dichter zugleich leitete; beides war gleichsam eine Production. In der modernen Poesie hat sich dies Verhältniß ganz anders gestaltet, und es kommen viele dramatische Gedichte zu Stande, welche gar nicht für die mimische Darstellung berechnet sind, und welche erst dazu modificirt werden müssen. Auch bei der lyrischen Poesie der Alten war Dichtung und musikalische Composition zusammengehörig; in der lyrischen war dies anfangs bei uns auch, so lange sie noch als reine Nachahmung in geschichtlichem Zusammenhange mit jener war. Jezt aber sind beide Gebiete so getrennt, daß die Musiker oft klagen, daß die Dichter sich gar nicht an die Bedingungen der musikalischen Composition kehrten.

Die epiſche Kunſt dagegen iſt in der modernen Kunſt gewiſſermaßen auseinander gegangen; ſie iſt bei weitem nicht auf ſo beſtimmte Weiſe von den andern Gattungen geſondert, wie in der antiken Kunſt, dies zeigen die Uebergänge, die es in der modernen Kunſt giebt zwiſchen dieſen beiden. Einmal hat die moderne epiſche Poeſie eine ganz andere Einheit, als die bei den Alten, ſo daß dieſe Einheit eine weit größere Verwandtſchaft mit dem Dramatiſchen an ſich trägt. Ebenſo hat die dramatiſche Kunſt in der modernen Poeſie eine große Hinneigung zum Epiſchen. Denken wir uns z. B. die hiſtoriſchen Dramen von Shakespeare, welche eine Reihe bilden, ſo beſteht der Unterſchied zwiſchen dieſen und der epiſchen Darſtellung nur in der Form; aber wie leicht wäre es nicht, dieſe Geſpräche in eine Erzählung zu verwandeln. Dazu kommt, daß wir ſchwer die Grenze ziehen können zwiſchen Gedichten, die wir zur Poeſie rechnen, und die das äußere Sylbenmaaß haben, und zwiſchen ſolchen, die ohne das leztere aber doch ſonſt mit dem ganzen Weſen der epiſchen Poeſie in Proſa auftreten. Auf der andern Seite iſt im Metriſchen die Differenz zwiſchen der epiſchen und lyriſchen Poeſie gar nicht ſo feſt, wie bei den Alten. Die italieniſchen Stanzen der Ottave rime ſind für beide, und auf alle Weiſe wollen dieſe zwei Arten ſich miſchen. So wie wir alſo beides zuſammenſtellen, ſo werden wir wieder irre an der eigenthümlichen Beſchaffenheit, die die alte Poeſie darbietet. Nehmen wir nun noch dazu, daß die poetiſche Productivität eine ganz andere Einheit haben muß, als die mimiſche, die bildende Kunſt und die Muſik, ſo iſt hier etwas in Betrachtung zu ziehen, aber es iſt nicht von der Art, daß wir uns daran halten könnten, um daraus das eigentliche Weſen der Poeſie zu conſtruiren.

Wenn wir daher den geraden Weg der Unterſuchung einſchlagen, ſo werden wir von jener allgemeinen Formel ausgehen müſſen, die wir für die Kunſtthätigkeit überhaupt aufgeſtellt haben, und fragen, welches iſt denn die eigenthümliche Productivität

der Poesie? Die freie Productivität, wie wir früher gesagt, die von der gebundenen Thätigkeit sich löst, ist für die Kunst das Allgemeine; die Productivität der Mimik und Musik war in den Bewegungen, die sich als Aeußerung der innern Zustände zeigten; im gewöhnlichen Leben erfolgen diese als bloße Reaction gegen äußere Einflüsse, in der Kunst dagegen sind sie von diesen unmittelbaren Einflüssen entbunden, und sollen diese Function, durch Bewegung und Ton das Innere zu manifestiren, in ihrer ganzen Vollständigkeit darstellen. In der bildenden Kunst haben wir es zu thun mit der sinnlichen Vorstellung, wie sie als Bild ist. Die Auffassung ist hier überhaupt bedingt durch die dem Geiste inwohnenden Gestaltensysteme als Formen seiner Thätigkeit, aber die Auffassung im Einzelnen ist bedingt durch die Gegenstände, die nicht reine Productionen der bildenden Kraft sind, sondern durch andere Kräfte bedingt, diese soll die Kunstthätigkeit befreien, und beides in der Natur und dem Geiste in seiner Reinheit darstellen. Hier haben wir also von der einen Seite den durch innere Zustände des Selbstbewußtseins in Bewegung gesezten Willen, der wieder diese freien Bewegungen hervorruft. In der bildenden Kunst war es die Thätigkeit, wodurch der Geist in das hineingeht, was ihm die Natur für seine Sinne bietet. Womit hat es nun die Poesie zu thun, wenn wir sie ohne Beziehung zu jenen Künsten an und für sich betrachten? Hier werden wir zunächst dabei stehen bleiben müssen zu sagen, alle poetische Kunstthätigkeit ist Thätigkeit in der Sprache; aber freilich muß sie hier wieder ein eigenthümliches Gebiet haben, da keineswegs alle Thätigkeit der Sprache und auf jede Weise poetisch sein kann. Fragen wir nun, was die Sprache eigentlich ist, so müssen wir nothwendig auf die Identität zurükkommen zwischen denken und reden, und zwar denken im weitern Sinne genommen, aber doch so, daß das sinnliche Bild nicht mit inbegriffen ist, sondern nur alles, was in das Gebiet der Vorstellungen hineinfällt. Wenn wir nun die Poesie ebenso, wie die

bildende Kunst, als freie Thätigkeit auf etwas beziehen, was ursprünglich als gebundene Thätigkeit und Auffassung gegeben ist, so folgt, die Auffassung von Gegebenem in der Form der Vorstellung hat es mit der Wahrheit zu thun, und sobald wir uns diese Aufgabe verallgemeinern, so sehen wir gleich, daß wir uns auf dem Gebiete der Wissenschaft befinden. Denn die Vorstellung und das Auffassen in der Form der Vorstellung im weitesten Umfange muß auf einer bestimmten Stufe der Allgemeinheit oder Besonderheit stehen, und diese alle gehören wesentlich zusammen, und jede einzelne Production hat ihre Wahrheit, in sofern sie hier eine gesezmäßig bestimmte Stelle einnimmt, also von diesem Zusammenhange abhängig ist. Dieser Zusammenhang ist aber, sofern er durch das Denken gegeben ist, die Wissenschaft dessen, was ist. Hier sind wir also ganz in dem Gebiete der Wissenschaft, und es läßt sich etwas analoges aufstellen, wie bei den bildenden Künsten. Wir beziehen die verschiedenen Abstufungen des Besondern und Allgemeinen auf die Naturgegenstände im weitesten Sinne, den Menschen und das menschliche Thun mit darin begriffen, so daß wir es also auf dieselbe Weise ansehen, wie es in der Wirklichkeit gegeben ist, und wie es uns auf geistige Weise einwohnt, und an etwas zum Bewußtsein gebracht werden soll. Aber wollte man nun weiter fortfahren und sagen, hier gilt es ebenso, die Vorstellung von dem zu befreien, was ihr fremdartiges anhängt, so gelangen wir dadurch keineswegs in das Gebiet der Kunst, sondern bleiben in dem Gebiete der Wissenschaft. Nun aber müssen wir die Poesie ganz davon lösen, denn jeder sieht, daß ihre Forderung eine ganz andere ist, als die Läuterung der ursprünglichen Auffassung im Bewußtsein zur wissenschaftlichen Wahrheit. Sollen wir diese Analogie ganz aufgeben, weil sie nicht in die Kunst führt, so hat es die Poesie allerdings mit der Sprache zu thun, aber nicht in sofern sie die äußere Hinstellung ist derjenigen geistigen Function, die sich auf das wirkliche Sein bezieht. Auf diese Weise trennen wir die

Thätigkeit der Poesie von der wissenschaftlichen Thätigkeit ab, allein wir haben doch nur etwas Negatives aufgestellt. Fragen wir also, ob denn die Sprache überall noch etwas anderes ist, als nur dieses, was wir, selbst im weitesten Sinne genommen, ihren logischen Gehalt nennen; denn alles dies, was sich in der Sprache darauf bezieht, ist die Sache der Wissenschaft, und da giebt es eine ganz analoge Ergänzung der Auffassung, die durch die Wirklichkeit des Gegenstandes, d. h. durch die Erfahrung bedingt ist, durch eine freie Productivität des Geistes, die die Form des Seins für sich hinstellt; allein dies ist nicht die Productivität der Kunst, sondern eine andere. Was bleibt aber dann in der Sprache übrig, worin die Poesie eigentlich ihr Wesen haben könnte? Die Sprache wird ursprünglich ebenso ein innerliches, wie wir dies von allen andern Kunstzweigen auch gesagt haben, daß die ursprüngliche Productivität eine innerliche sei; sie wird aber äußerlich nur durch den Ton. Dieser hat ein Analogon mit dem musikalischen Element, und immer in dem Gebrauch der Sprache bekommen wir einen Eindruck von diesem musikalischen Element. Allerdings ist nun da vieles indifferent, z. B. in der Sprache der Geschäftsthätigkeit abstrahirt jeder von dem, was wir im Allgemeinen Wohlklang nennen wollen. Aber es giebt anderes, wo wir eine Berücksichtigung dieses Elements verlangen. Hier leuchtet schon eine Analogie uns entgegen mit der Kunst, in sofern sie sich auf den Ton als Element der Musik bezieht. Dieses musikalische Element der Sprache producirt sich immer mit, indem wir uns der Sprache zu irgend einem Behuf bedienen, tritt aber nicht in ihrem ganzen Wesen in der Sprache auf, weil diese Seite zurückgedrängt ist. Sehen wir daher die Sprache überhaupt als eine geistige Function an, so haben wir hier den eigentlichen Anknüpfungspunkt, und es ist dem gemäß die Poesie die zur Freiheit gewordene Productivität in der Sprache nach ihrem musikalischen Element. Die Sprache soll darin heraustreten als eine Totalität von Wohlklang. Aber da wird

gleich eingewandt werden, ob denn der Inhalt etwas völlig gleichgültiges sei; — und dies traut sich niemand zu behaupten. Dann aber haben wir mit dem jezt Aufgestellten auch nicht das eigentliche Wesen der Poesie getroffen, sondern nur etwas. Jedoch wird niemand ein Werk für poetisch halten, wo die Sprache keine Richtung hat auf den Wohlklang; aber es liegt darin auch noch nicht der Unterschied zwischen Prosa und Poesie. Wie verhält es sich aber mit dem Inhalt? Gegenüber der Behandlung des Inhalts in der Wissenschaft ist in einem gewissen Sinne die Wahrheit des Inhalts für die Poesie etwas gleichgültiges; in einem andern Sinne ist sie es offenbar nicht, und wenn wir diesen Unterschied finden können, so werden wir uns wohl völlig zurecht finden in Beziehung auf das Wesen der Poesie. . .

Betrachten wir einmal dies nicht an der Sache selbst, sondern an Beispielen, aber von allgemeiner Art. Denken wir uns ein episches Gedicht und fragen, ist hier die Wahrheit des Inhalts als ein geschichtlich gegebenes bei dem Gedicht von Belang, so ist dies zu verneinen; so wie wir bei dem Einzelnen, woraus das Gedicht besteht, stehen bleiben, so ist uns die Wahrheit gleichgültig, und die Personen eines epischen Gedichtes könnten völlig erdichtet sein; ob es einen Achilles, Ajas u. s. w. gegeben hat, ist für das Gedicht ganz gleich. Aber dies ist nicht für die Wahrheit des Einzelnen gleichgültig, denn wenn ich sage, der Dichter führt mir Menschen vor, wie ich mir gar keine denken kann, also ist im Einzelnen nicht nur nicht die Wahrheit eines bestimmt Gegebenen, sondern auch nicht die Wahrheit der menschlichen Natur, wenigstens nicht in der bestimmten Beziehung, in der er sie hinstellt, so wie ich diese Wahrheit vermisse, so hilft mir auch aller Wohlklang nichts, das eine hebt das andere auf, ich möchte gern diesen Wohllaut des Gedichts genießen, aber ich werde durch den Mangel an Wahrheit zurükgestoßen. Fragen wir aber, ist die Wahrheit die Vollkommenheit des Gedichts als solches, so ergiebt sich nur, daß sie, genau genommen, die conditio sine

qua non iſt zwiſchen dem Dichter und dem, der ſich ſein Werk aneignen ſoll, weil man den Wohlklang nicht anders auffaſſen kann, als an dem Inhalte, und wenn das leztere wegen Mangels an Wahrheit nicht angeht, ſo wird jenes als ſtörend zurükkgewieſen. Ob aber nun dieſe Wahrheit des Inhalts mehr iſt, als daß die logiſche Wahrheit nothwendige Bedingung iſt in einem weiteren Sinne, können wir auf dem gegenwärtigen Standpunkte der Unterſuchung noch gar nicht behaupten. Ohne dieſelbe jedoch hätte man nur eine Art von Muſik, keine Sprache; aber wie ein Werk nicht poetiſch iſt, wo keine Richtung auf Wohlklang darin enthalten iſt, ſo auch nicht, wo keine Richtung auf dieſe Wahrheit iſt. Allein es muß dabei die Poeſie, ſofern ſie in der Sprache arbeitet, immer gelöſt bleiben von der rein logiſchen Richtung, ſei es als empiriſche und auf die Auffaſſung des einzelnen Wirklichen hingewandt, oder ſei ſie ſpeculativ. Auf der andern Seite iſt aber das eigentliche Specifiſche der dichteriſchen Begeiſterung immer noch näher zu beſtimmen. Offenbar muß in dem Dichter beſtändig die Sprache leben, aber zunächſt in ihrer Richtung auf den Wohlklang. Indem nun der logiſche Werth ein anderer ſein muß, als der poetiſche, ſo iſt hier die Frage, worin dieſer Werth liegen kann in dem Gebiete der Sprache.

Das Logiſche und Muſikaliſche ſind zwei Richtungen, die der Sprache gemeinſam angehören; es kann ein Saz als Ausdrukk in der Sprache ſeinem logiſchen Gehalt nach eine vollkommen genügende Bildung haben, aber er verlezt uns, indem er das Muſikaliſche nicht befriedigt; auf der andern Seite kann uns ein Saz in dieſer Beziehung befriedigen, aber doch ſeinem Inhalte nach als ganz leer erſcheinen. Beides ſind alſo ganz verſchiedene Elemente; und es unterſcheiden ſich die Sprachen wieder ſelbſt darin, daß die eine ſich mehr nähert der Vollkommenheit von Seiten des einen, die andere von Seiten des andern Elements. Wenn wir aber die logiſche Seite betrachten,

ſo werden wir davon ausgehen müſſen, daß es gar kein Denken giebt ohne Sprache, auch wenn wir das rein innerliche Denken und den vom ſinnlichen Bilde gelöſten Verſtand nehmen, ſo können wir die Sprache nicht entbehren. Hier ſcheint daraus hervorzugehen, als ob dieſes beides, die Sprache abſtrahirt vom Denken und dieſes Muſikaliſche, ein und daſſelbe ſei. Wenn wir es als Forderung aufſtellen, ſo iſt es auch allerdings richtig. Wenn man aber dieſe geiſtige Function in ihrer wirklichen Erſcheinung betrachtet, ſo giebt es eine gewiſſe Differenz zwiſchen Gedanken und Ausdrukk, die noch etwas anderes iſt, als die zwiſchen Denken und Muſik; es kann der Ausdrukk den Gedanken ganz identiſch in den andern hinübertragen, das iſt dann ſeine Vollkommenheit, aber die meiſten wirklichen Mittheilungen in der Sprache nähern ſich dieſem nur. Fragt man nun, liegt hier eine Unvollkommenheit im Denken oder in der Sprache zu Grunde, ſo wird die Entſcheidung vielen ſehr zweifelhaft ſein, es läßt ſich denken, daß dies in einem Mangel an Uebung in der Sprache beſtehe, aber keineswegs in der Unvollkommenheit des Denkens gegründet ſei; ein anderer wird ſagen, wo eine Unvollkommenheit des Ausdrukks iſt, da iſt auch eine Unvollkommenheit des Denkens. Worauf beruht nun dieſe Differenz des Urtheils? Offenbar darauf, daß der eine die reine Identität vorausſezt, der andere, daß er vorausſezt, es gebe eine Thätigkeit in der Sprache, die nicht zugleich Thätigkeit im Denken ſei, alſo auch eine Uebung in der Sprache, die größer oder geringer ſein kann, bei demſelben Grade des Denkens. Dieſes vermag die verſchiedenen Anſichten mit einander auszuſöhnen; wenn wir fragen, worin liegt dieſe Uebung, ſo kommen wir auf das zurükk, was ich als die ſpecifiſche Begeiſterung des Dichters dargeſtellt habe. Je mehr er innerlich ſpricht, und die Sprache in ihm lebt, deſto mehr wird er Meiſter derſelben ſein. Dieſes, was uns vorläufig nur noch als ein unbekanntes Etwas erſcheint, hat aber doch eine Beziehung auf das Denken, denn

wenn der eine der Sprache ſo Meiſter iſt, daß er ſeine Gedanken unmittelbar in mich hinübertragen kann, ſo daß ich mir dieſelben ſogleich anzueignen vermag, während der andere dieſes ſo wenig iſt, daß ich ſein Sprechen immer ergänzen muß, ſo iſt dies etwas, was mit dem Denken zuſammenhängt, aber doch nicht das Logiſche und Muſikaliſche. Erſteres nicht, weil es ſonſt die größere oder geringere Unvollkommenheit im Denken ſein müßte. Fragen wir nun weiter, welches das uns unbekannte Element ſei, was wir aber nur in ſeinen Folgen erkennen, ſo iſt jede Sprache zunächſt die Darlegung eines eigenthümlichen Complexus von Begriffen, eigenthümlich in ſofern, als keine Sprache ganz in die andere aufgeht, ihrem eigenen Elemente nach. Fragen wir aber, wie ſich die Sprache ihren Elementen nach zu dieſem Complexus von Begriffen verhält, ſo finden wir in allen Sprachen, nur mehr oder weniger, ſo zuſammengehörige Ausdrükke, daß wir ſie nicht mehr auf eine einfache Weiſe an den Begriff heften, ſondern daß die Differenz ihres logiſchen Inhalts erſt einer Erklärung bedarf; damit beſteht dies vollkommen, daß man zugiebt, es ſind in einer Sprache nicht zwei Wörter vorhanden, welche ganz gleichen Inhalt haben; aber es iſt dies eine Differenz, die ſich nicht auf dieſelbe Weiſe ſogleich in den Gedanken überträgt, ſondern ſie fordert hier eine Erklärung. Hier ſehen wir alſo allerdings eine Differenz zwiſchen dem Denken und Sprechen, die in der Sprache ſelbſt ihren Siz hat. Hier iſt nun ein Gegenſtand für eine ſolche Uebung, wodurch eine Meiſterſchaft in der Sprache entſteht, die größer oder geringer ſein kann, bei derſelben Vollkommenheit im Denken. Allein ich will keineswegs behaupten, daß ſo die unbekannte Größe ſchon zu einer bekannten geworden iſt, ſondern ich habe bloß einen Ort aufgeſtellt, wo ſie ſichtbar iſt, ohne daß ſie beſtimmt iſt. Wenn dieſe aber weſentlich in die ſpecifiſche poetiſche Begeiſterung ausgehen ſoll, und wir dieſe genauer beſtimmen wollen, ſo dürfen wir nun nicht mehr bei dem abſtracten Begriffe der Poeſie ſtehen bleiben, ſon-

dern wir müssen die Function in ihrer Verschiedenheit anschauen; aber weil es auf das Specifische hierbei ankommt, so müssen wir die Differenz von anderwärts hernehmen. Da kommen wir nun auf die vorläufige Betrachtung zurück, mit der wir anfingen; wir wollen es jedoch nun umgekehrt machen und fragen: zugegeben, daß das Musikalische der Sprache dem Poetischen wesentlich sei, es erschöpfe dabei jedoch keineswegs die poetische Production, die ganze logische Richtung dagegen läge außerhalb der poetischen Production, was ist es dann, was uns die Poesie giebt außer dem Wohlklang in der Sprache? — Wir müssen uns dieses erst an einzelnen verschiedenen Fällen vergegenwärtigen. Denken wir uns ein Element eines epischen Gedichts, wo einzelne Personen in bestimmter Thätigkeit dargestellt werden, so erscheint uns, wenn wir mehrere dieser Art vergleichen, die eine vollkommener, die andere unvollkommener, worauf beruht diese Differenz? Je mehr mich der Dichter nöthigt und in Stand sezt, mir von einer Person ein vollkommenes Bild zu machen, desto vollkommener ist seine Darstellung für mich; je weniger mir dagegen dies durch seine Darstellung gelingt, ob ich gleich dazu aufgefordert werde, desto unvollkommener ist seine Darstellung. Was verlangen wir also hier? Der Dichter hat nichts in seiner Gewalt, als Wörter, die immer in dem Gegensaz des Allgemeinen und Besondern sind, aber es soll ein vollkommen einzelnes Bestimmtes daraus werden; er soll also etwas geben, was sich eigentlich nicht durch die Sprache geben läßt, denn die Sprache giebt immer nur das Allgemeine, aber durch die Art, wie er dieses in einander flicht, will er dies erreichen. Je vollkommener er dies erreicht, desto besser ist es. Dem sehr nahe kommt etwas sonst seiner Natur nach sehr entgegengesezes, was wir hier vergleichen wollen. Nehmen wir z. B. die Beschreibung einer Pflanze in einem botanischen Handbuch; da soll nicht ein bestimmtes Einzelne gegeben werden, sondern die Species, und freilich soll auch ein Bild in uns hervorgerufen werden,

aber nur ein ſo veränderliches Schema einer Gattung, daß man ſich darin unendliche Exemplare denken kann. Die Sprache, die Allgemeinheit iſt, ſezt mich in den Stand, dieſen Typus zu entwerfen, ſo daß man die Pflanze darnach zeichnen könnte, dann iſt die Beſchreibung vollkommen. Doch iſt dieſes rein das Gegentheil von dem Poetiſchen, weil die Beſchreibung durch ein Aggregat von allgemeinen Ausdrükken beſteht, und nichts anderes, als daß ein allgemeines beſchrieben werden ſoll. Wenn aber auf dieſe Weiſe eine beſtimmte Pflanze beſchrieben werden ſoll, ſo iſt dies unmöglich.

Der Dichter nun ſoll nicht einen allgemeinen Typus geben, ſondern hat es mit der Wahrheit und völligen Beſtimmtheit des Einzelnen zu thun, und dies hat er durch die Sprache zu löſen. Aber dies iſt nicht der logiſche Gehalt derſelben, auch nicht von der empiriſchen Seite, denn da kommt es auf das dem Wirklichen Entſprechende an, und würde zur Beſchreibung. Der Dichter ſoll uns dagegen in den Stand ſezen, das Bild ſelbſt innerlich zu conſtruiren, aber ſo, daß mir es in ſeiner beſtimmten Einzelheit erkennen. Dadurch haben wir aber eines von den früheren Reſultaten wieder erhalten, was wir damals zurükkwieſen, nämlich eine Zurükkführung der Poeſie auf die bildende Kunſt; denn was der Dichter ſo hervorbringt, iſt da nur ein Bild, als die Darſtellung des einzelnen Beſtimmten; dies wird mehr plaſtiſcher Natur ſein, wenn er die Geſtalt im Einzelnen auffaßt, dagegen mehr pittoresker Art, wenn er es mit andern zuſammenfaßt. Aber hier fragt es ſich ſogleich, läßt ſich auch das Geſchäft der Poeſie unter dieſer einen Forderung aufſtellen, und iſt dies das eigentliche Weſen der Poeſie, daß ſie durch die Meiſterſchaft in der Sprache Bilder hervorbringen will? Und freilich iſt dies nur die eine Seite. Betrachten wir aber die andere Seite, ſo kommen wir ebenſo auf die Combination der Poeſie mit der Muſik, wie dort mit der bildenden Kunſt; denn die andere weſentliche Seite der Poeſie iſt die, daß ſie beſtimmte

Zustände als Gemüthsbewegung und Stimmung hervorrufen soll. Dies ist ebenso etwas, was nicht unmittelbar durch die Sprache geleistet werden kann. Die Gemüthsbewegungen haben ihren natürlichen Ausdrukk in der Mimik und Musik, aber dasselbe, was diese uns vergegenwärtigen, soll nun durch die Sprache gegeben werden. Wo finden wir da einen Uebergang? Es ist dies ein zwiefacher. Wir haben schon bei der Betrachtung jener Künste gesehen, wie natürlich sie sich an die Poesie anknüpfen, weil sie an und für sich etwas unbestimmtes sind, was durch das Anknüpfen an die Poesie an ein bestimmtes gelangt, und so zu sagen, von diesem einen Reflex anzieht, der das unbestimmte in ihrer eigenthümlichen Natur verschwinden macht. Aber auf der andern Seite, wenn wir mehr auf die Gemüthsstimmung sehen, so manifestirt sie sich in der Art und Weise der Combination der geistigen Functionen in ihren Momenten, indem das innere Vorstellen bei der innern Stimmung der einen Art einen ganz andern Ton annimmt, als bei einer andern. Dieses innere Vorstellen ist schon ein, wenngleich nicht bestimmt hervortretendes, inneres Sprechen, und der Dichter soll dies zu seiner vollkommenen Klarheit und Bestimmtheit bringen, so daß der diesen innern Proceß in seinen Werken Anschauende sich nun diese Gemüthsstimmung eben so klar zu vergegenwärtigen vermag, wie dies bei einer Reihe von mimischen Bewegungen möglich ist. Hier ist also in Beziehung auf die Sprache ebenso etwas auf indirecte Weise zu leisten, was sie geradezu nicht zu leisten vermöchte. Denn die Elemente der Sprache sind etwas feststehendes, das Wort bleibt sich immer gleich, dies gilt von dem einfachen Saze, wie von der lebendigsten Combination. Hier kommt es nun darauf an, daß an diesem Festen das Wechselnde, Schwebende, rein Vorübergehende der Gemüthsstimmung zur Anschauung gebracht werde, dem sich die Sprache eigentlich widersezt. Wenn wir dieses beides zusammenfassen, so sehen wir, wie sehr beides einander parallel ist. Die

Sprache ist nicht gemacht, die Bestimmtheit des Einzelnen zu geben, aber der Dichter zwingt sie dazu, und daß er dies erzwingt, ist seine Meisterschaft. Die Sprache besteht aus der Combination fest gewordener Elemente, sie kann also auch eigentlich das in sich wechselnde nicht darstellen, der Dichter zwingt sie aber dazu auf indirecte Weise, und dies ist eben seine Meisterschaft. Dieses leztere hat seine Beziehung auf die innerliche Veränderlichkeit des Seins, und jenes hat seine Beziehung auf die bestimmte Vereinzelung. Beides liegt eigentlich unmittelbar außerhalb der Eigenthümlichkeit der Sprache, und nun beides durch die Sprache hervorzubringen, ist die Aufgabe des Dichters. Hier ist also von einem logischen Gehalt der Sprache gar nicht die Rede, worauf die Sprache ursprünglich eingerichtet ist. Da nun die Poesie, wie wir gesehen, wesentlich ihre Richtung auf die Musik hat, indem sie die Kunst des Wohlklanges ist, so werden wir nun nicht mehr sagen können, der Inhalt sei dabei einerlei, als das, woran dieser Wohlklang ist, sondern so wie wir dabei auf den logischen Gehalt sehen, so ist da die Kunst an einem andern, nicht aber in ihrem eigentlichen Gebiete. So ist die Beredtsamkeit, sie hat es mit dem logischen Gehalt zu thun, da aber ihre Richtung zugleich auf das Musikalische in dem Wohlklange geht, so ist auch das poetische Element darin; aber die Beredtsamkeit ist nicht Poesie, sondern die Poesie ist hier an einem andern, und zwar von der Poesie nur das, was an einem andern sein kann, nämlich jene abgetrennte musikalische Richtung. Sind dies aber zwei besondere Elemente, daß wir auf der einen Seite sagen, die Poesie hat es mit der Richtung auf den Wohlklang in der Sprache zu thun, und auf der andern Seite, sie hat etwas zu leisten in der Sprache, was eigentlich nicht durch die Sprache erreicht werden kann in jener doppelten Beziehung? Keineswegs ist beides etwas auf solche Weise abtrennbares, sondern beides nothwendig zusammen, und das musikalische Element ist das vermittelnde für beides; denn der mu-

ſikaliſche Wohlklang iſt etwas einzelnes, und dadurch nun kam die Sprache die Richtung auf einzelnes Beſtimmte erhalten. Auf der einen Seite iſt das Muſikaliſche derſelben unendlichen Veränderlichkeit und derſelben verſchwebenden Mannigfaltigkeit fähig, weil es in lauter Uebergängen beſteht, und vermöge dieſes Elements iſt die Sprache fähig für die unmittelbare Darſtellung des Veränderlichen im geiſtigen Sein; und ſo entſteht uns hiermit die Einheit der ſpecifiſchen poetiſchen Begeiſterung, indem das innere Sprechen des Dichters nur in dieſer Duplicität verſirt; denn mit dem Logiſchen hat es gar nichts zu thun, und in jener Duplicität des innern Sprechens wird ihm entweder die reine Objectivität des Bildes, oder die reine Subjectivität der innern Gemüthsſtimmung entſtehen. Dies iſt das Gebiet ſeines innern Sprechens, und in dieſe Duplicität gehen alle poetiſchen Conceptionen auf, und mit der Einheit der ſpecifiſchen Begeiſterung des Dichters entſteht gleich dieſe Duplicität, ſo daß uns von hier aus ſogleich auch eine verſchiedene Richtung der Poeſie entſteht, die eine auf die Objectivität gehend, die wir deshalb die *plaſtiſche Poeſie* nennen können, die andere auf die Subjectivität gerichtet, die ſich von da aus als die *muſikaliſche Poeſie* bezeichnen läßt; und alle Differenzen der Theilung müſſen ſich darauf zurükführen laſſen, wie wir auch ſchon geſagt haben, daß jene Triplicität des Dramatiſchen, Epiſchen und Lyriſchen in der modernen Poeſie ſich nicht ſo beſtimmt durchführen läßt.

Indem wir ſo durch die Hinzufügung eines neuen Elements die Dichtkunſt aufgefaßt haben als freie Production der Sprache nicht nur dem Wohlklange, ſondern auch dem Ausdruk nach, und zwar nach den beiden Enden hin, die ſich am meiſten von dem logiſchen Gehalt entfernen, d. h. der Darſtellung der Gemüthsbewegungen und der Beſtimmtheit des Einzelnen in der Sprache, da dieſe ſonſt nur in dem fließenden Gegenſaz des Allgemeinen und Beſondern verſirt, ſo haben wir hiervon die Be-

deutung noch näher aufzufaſſen. Daß die Sprache das Eigenthum des Menſchen conſtituirt, iſt wohl keine Frage, und der Zuſammenhang mit den weſentlichſten geiſtigen Functionen liegt ebenſo zu Tage. Dieſer beſteht nicht nur auf der Seite des Denkens darin, daß es kein Denken giebt ohne Sprache, ſondern auch die Willensthätigkeit iſt damit im Zuſammenhange, indem dieſelbe in ihren größten und allgemeinſten Erweiſungen nur vermittelt iſt durch die Sprache. Wenn wir aber die Grenze betrachten, von der wir ausgingen, um das Werk der Poeſie an der Sprache zu zeigen, daß nämlich die Sprache im logiſchen Gebiete niemals das Einzelne giebt, ſondern gegen dies ſchlechthin irrational iſt, und eben ſo wenig das Innere geben kann, in ſofern es ſich in der Beſtimmtheit eines einzelnen Moments darſtellt, ſo wäre demnach die Poeſie eine Erweiterung und neue Schöpfung in der Sprache. Allein dies verhält ſich nicht ſo, ſondern die Möglichkeit dazu wohnt ſchon der Sprache urſprünglich ein, aber freilich iſt es immer nur das Poetiſche, woran es zum Vorſchein kommt, ſei es rein oder an einem andern. Denkt man an das, was man erfährt bei irgend einem dichteriſchen Werke, welches ausſchließlich auf der einen Seite liegt, ſo erſcheint es um ſo mehr als ein vollkommenes Kunſtwerk nach der objectiven Seite hin, je mehr die einzelnen Geſtalten ein wirkliches Leben erhalten, je mehr wir genöthigt ſind, ſie als einzelne Perſonen uns im wirklichen Leben zu denken; und auf der andern Seite in der ſubjectiven Richtung werden wir durch die muſikaliſche Poeſie eben ſo lebhaft innerlich erregt werden zu einem ſolchen innern Zuſtande, aus dem wir uns das, was der Dichter ſagt, hervorgegangen denken; und um ſo mehr als durch die Muſik für ſich allein, je mehr die Sprache vor dem Tone voraus hat. Wenn wir dies zuſammennehmen, ſo werden wir leicht einſehen, mit welchem Recht die dichteriſche Kunſt im menſchlichen Daſein ſo hoch geſtellt wird, indem ſie die Culmination deſſen iſt, was

dem Menſchen eigenthümlich angehört, wie es an die Sprache geknüpft iſt.

Nur ein Bedenken entſteht noch dabei, welches uns noch zu einer einzelnen, eben ſo weſentlichen Betrachtung führt. Wir haben einen Gegenſaz aufgeſtellt zwiſchen dem logiſchen Gehalt und der poetiſchen Richtung der Sprache. Wenn wir den erſtern Ausdruk in ſeinem ganzen Umfange nehmen, ſo wird gleichfalls die Wiſſenſchaft, alſo auch die der Principien, durch den logiſchen Gehalt der Sprache; beſteht alſo ein Gegenſaz zwiſchen dieſer und der poetiſchen Richtung, ſo müßte ebenſo ein Gegenſaz beſtehen zwiſchen der Wiſſenſchaft und der Poeſie. Wenn wir nun den erſten Ausdruk genauer analyſiren, ſo muß hier ein Unterſchied gemacht werden, und es fragt ſich, wenn wir die einzelnen Wiſſenſchaften nehmen, welche Stellung die Poeſie dazu hat. Von je her hat es poetiſche Productionen gegeben, die man in der Poeſie Lehrgedicht nennt, die dieſen Gegenſtand aufzuheben ſcheinen, indem hier wiſſenſchaftliche Gegenſtände poetiſch behandelt werden.

Betrachten wir nun insbeſondere die Wiſſenſchaft der Principien, die Philoſophie, ſo zeigt uns die Geſchichte, daß die erſten Verſuche der Art poetiſch waren nicht nur der Form, ſondern auch dem innern Character nach, ſo daß alſo auf beiden Seiten in gewiſſen Productionen der Gegenſaz aufgehoben ſcheint. Allein dies iſt nur erſt ein weniges. Gehen wir dagegen über unſer Gebiet hinaus, ſo ſehen wir in einer Region, die freilich erſt kürzlich uns in einem weiteren Sinne aufgeſchloſſen iſt, nämlich in den orientaliſchen Entwikkelungen, den Gegenſaz zwiſchen Poeſie und Philoſophie als gar nicht vorhanden ſeiend, denn es giebt da keine Poeſie, die nicht philoſophiſch, und keine Philoſophie, die nicht poetiſch wäre. Die Philoſophie hat hier durchaus einen ſymboliſchen Character, und die Poeſie nimmt an dieſer Eigenthümlichkeit Theil. Es könnte ſo ſcheinen, als wäre die Trennung und der relative Gegenſaz nur an den äußerſten En-

den; und es fragt ſich daher, wie wir das Verhältniß zwiſchen jener und dieſer Entwikkelung anzuſehen haben. Es iſt nicht zu leugnen, daß die abendländiſche Entwikkelung diejenige iſt, die eigentlich allein eine vollſtändige Geſchichte darbietet, und betrachten wir dieſe Geſchichte, ſo erſcheint jenes Hervortreten der Philoſophie in poetiſcher Form und der Poeſie in philoſophiſchem Stoffe nur als der erſte Anfang. Fragen wir nun, wo iſt die Vollendung der Poeſie und der Philoſophie, ſo iſt dies nur da zu denken, wo ſich der relative Gegenſaz zwiſchen beiden vollkommen entwikkelt hat. Dieſes, gegen jenes geſtellt, erkennen wir alſo darin, daß dort beides noch in einander geblieben iſt, nur die orientaliſche Stabilität, den Mangel an geſchichtlicher Bewegung; womit zuſammenhängt, daß eine Reihe von Geſchlechtern immer an der Productivität der frühern zehren muß, und keine eigene hat. Es verſchwindet jenes Bedenken wieder, und es bleibt nur ſo viel, daß wir daran ein Hinderniß haben, um den Gegenſaz zwiſchen beiden nicht als abſolut zu denken, was auch gar nicht in unſerer erſten Anlage war; ſondern wir kamen nur dazu, um für die ſpeculative und poetiſche Thätigkeit eine gemeſſene Formel feſtzuſtellen. Jede ſpeculative Thätigkeit nämlich iſt offenbar auch nichts anderes, als freie Production in der Sprache. Denken wir uns ein philoſophiſches Syſtem in einem einzelnen entſtehend, ſo iſt es nur ein Eigenthümliches, in ſofern es freie Productivität iſt, die in dem Individuum war, alſo iſt es ebenſo freie Productivität in der Sprache, wie es das Poetiſche iſt. Aber die ſpeculative Thätigkeit hält nur den logiſchen Gehalt feſt, und die poetiſche das, was in der Sprache Ausdruk iſt, d. i. Darſtellung der einzelnen Beſtimmtheit. Wollen wir dies auf eine noch beſtimmtere Terminologie zurükführen, ſo müſſen wir uns an etwas außerhalb der Sprache halten, um die Endpunkte als Annäherung anſchauen zu können. Die Richtung auf das Poetiſche führt auf das Bild, und wenn wir Poeſie von Philoſophie ihrem

Weſen nach unterſcheiden, ſo müſſen wir uns zunächſt an die objective Seite der Poeſie halten, dieſes iſt als die ſinnliche Vorſtellung etwas außerhalb der Sprache, wogegen die Sprache irrational iſt. Auf der andern Seite iſt etwas ähnliches in dem, was ſinnlicher Ausdruck der einzelnen Anſchauung iſt, in der reinen Identität des Einzelnen mit der Totalität, das iſt die mathematiſche Formel oder Conſtruction, wir mögen ſie uns denken als Formel in den Formen der diſcreten Größe als Analyſis, oder als Conſtruction der Figuren in der concreten Größe. Auch dagegen iſt die Sprache irrational. Die Speculation iſt alſo Annäherung der Sprache an die mathematiſche Formel, und die Poeſie Annäherung derſelben an das Bild. Die vollkommene Ausbildung der einen Richtung iſt die Philoſophie, in ſofern ſie zugleich allem, was wiſſenſchaftlich iſt, den Typus giebt, und die andere vollkommene Ausbildung iſt die Poeſie in beſtändiger Erneuerung von Productionen. Denn indem die Philoſophie immer eins werden will, was ſie freilich hier nie erreichen wird und kann, ſo muß die Poeſie immer neu werden, was ſie nur erreicht in immer neuen Productionen. Indem wir nun hier ausgingen von der einen Seite der Poeſie, ſo wird ſich das darin mangelhafte ausgleichen durch die nächſte Aufgabe, die uns vorliegt, indem wir ſagen, ob in dieſer Duplicität der muſikaliſchen und bildenden Muſik auch die Geſammtheit der poetiſchen Productionen gegeben iſt, und ſich darin auflöſt.

Wenn wir dieſe Duplicität zuerſt auf eine allgemeine Weiſe, d. h. ſo wie wir jezt in der Theorie begriffen ſind, in wiſſenſchaftlicher Richtung nach der Formel hin ſtehenden in ihrem eigentlichen Inhalte, ſo iſt das eine, wenn wir dabei ſtehen bleiben, dies, daß wir es hier überall mit dem Einzelnen zu thun haben; denn die Gemüthsbewegung und Stimmung, die ſich zunächſt muſikaliſch und mimiſch ausdrükt, und in die Sprache übergeht, iſt ein ſchlechthin einzelnes, als der momentane Ausdruk eines ganz einzelnen Lebens in dem beſtimmt gegebenen Falle; und ſo

iſt auch das Bild ein ſchlechthin einzelnes beſtimmtes. Darin alſo ſind wir eingeſchloſſen, und können nicht anders ſagen, als was die Poeſie darzuſtellen hat, iſt ſeiner Form nach das Einzelne. Die beiden Seiten verhalten ſich alſo, wie die Richtung auf die Außenwelt, die aber auch nur im Moment und als Einzelnes ſich finden kann, und dies nennen wir Wahrnehmung. Das andere iſt die Richtung nach Innen, die um ſo mehr hervortreten wird, je mehr wir uns nach Außen abſchließen, es iſt dies die Richtung auf das Selbſtbewußtſein, aber ebenſo in der Einzelnheit des Moments. Indem dieſes Einzelne aber der Ausdruk des ganzen Lebens iſt, ſo iſt es auch der Ausdruk des ganzen menſchlichen Geiſtes, in welchem ſich in einzelnen Individuen ein einzelner Moment abſpiegelt, und zugleich die Totalität in ſich trägt. Ebenſo will die Richtung nach Außen ein Einzelnes geben, aber eine Zuſammenſtellung von Einzelnen, die aber dann nothwendig wieder ein Einzelnes werden muß, wie das Gemälde weſentlich nur einen einzelnen Moment darſtellt. Indem wir nun geſagt haben, unſere auffaſſende Thätigkeit iſt nur deswegen, weil die Geſammtheit der Formen des Seins, wie ſie uns im einzelnen Sein erſcheint, dem Menſchen auf geiſtige Weiſe einwohnt, und ſie iſt nichts anderes, als die zeitliche Production dieſes im Bewußtſein inwohnenden Geiſtigen in dem Zuſammentreffen mit dem, was uns äußerlich gegeben iſt; und ſo wie wir dieſe Form des Seins als eine Totalität ſezen, ſo trägt das Einzelne, wie es durch die freie bildende Thätigkeit entſteht, die Totalität in ſich. Das eine iſt die Totalität des Geiſtigen für ſich in dem Einzelnen aufgefaßt; das andere iſt die Totalität der Beziehung des Geiſtigen auf das Leibliche ebenſo im Einzelnen aufgefaßt. So ſcheiden wir hier beide Seiten, auf das Beſtimmteſte, indem wir zugleich ſagen, daß jede vollkommene poetiſche Production auf der einen oder andern Seite gleich iſt der geſammten Entwikkelung der Wiſſenſchaft, weil ſie das Alles in ſich ſchließt im Einzelnen. So wie wir die Sache ſo auf-

faſſen, ſo folgt, — bleibt dieſes feſtſtehen, daß die Poeſie in der Sprache nur produciren kann unter der Form des Einzelnen, keineswegs unter der Form des Gegenſazes des Allgemeinen und Beſondern, wie die Wiſſenſchaft, ſo läßt ſich nichts außer dieſen beiden Richtungen denken, was die Poeſie produciren könnte, und ſowohl das, was ſich am meiſten der Wirklichkeit nähert, oder was ſich am meiſten davon entfernt, das Phantaſtiſche, muß auch unter dieſe beiden ſubſumirt werden können. Aber etwas anderes iſt es, wenn wir fragen, hält ſich dieſe Duplicität in der wirklichen Erſcheinung der Poeſie auseinander? Da können wir nichts anderes verlangen, als was überall iſt, daß nämlich die Erſcheinung überall irrational bleibt gegen die Conſtruction, weil ſie, was dieſe als Gegenſäze aufſtellt, immer nur als Uebergänge vermittelt. Daher werden wir hier, wie überall, verfahren müſſen, wo wir das Gegebene ſubſumiren. Das einzelne Erſcheinende ſubſumirt ſich in einer von der Conſtruction ausgehenden Theorie immer nur unter eine zwiſchen beiden Richtungen liegenden Form, nämlich die der Gruppirung des Verwandten und der relativen Trennung deſſelben von anderem, aber ſo, daß ſolche Gruppen überall durch Uebergänge vermittelt bleiben. Wir wollen dieſe Vermittelung gleich an ein Paar beſtimmten Punkten ins Auge faſſen.

Wenn wir die aufgeſtellte Duplicität im Verhältniß zu der Triplicität der alten Poeſie betrachten, die, wie ſchon geſagt, in die lyriſche, epiſche und dramatiſche Poeſie zerfällt, ſo fällt das Lyriſche allein die eine Seite dieſer Duplicität aus, nämlich die muſikaliſche Poeſie, das Epiſche und Dramatiſche aber die andere, als die bildliche. Vergegenwärtigen wir uns aus der griechiſchen Poeſie die Dichtungen des Pindar, z. B. die große Pythiſche Ode, die den Argonautenzug beſchreibt, ſo iſt da ein Gegenſtand, der ganz und gar epiſch erſcheint, hier iſt er jedoch lyriſch behandelt. Hierin haben wir einen Uebergang; die Form hört der einen Seite, der Stoff der andern; was ſollen wir on ſagen? Wenn wir nun aus der modernen Poeſie einen

ſolchen Fall nehmen, ſo haben wir da eine Gattung unter den verſchiedenen Namen Romanze, Ballade, wohin gehört dieſe? Es iſt hier allerdings ein erzählender Stoff, es treten Geſtalten auf in beſtimmten Handlungen, dies gehört alſo noch der bildlichen Poeſie; aber ein jedes ſolches Gedicht hat eine Tendenz zur muſikaliſchen Begleitung, und dadurch zeichnet es ſich ſchon aus als der muſikaliſchen Seite zugehörig. Daſſelbe giebt ſich auch kund in der ſtrophiſchen Form. Auch da iſt alſo ein Uebergang. Wie haben wir dies zu beurtheilen? In beiden Fällen iſt der Stoff der Form ganz und gar untergeordnet. Die Oden des Pindar ſind vollkommen lyriſch, und ebenſo auch Romanzen und Balladen. Wie weit aber geht nun dieſe Unterſcheidung, oder kann man ſie bloß im Ganzen feſthalten? Mir ſcheint es, daß man ſie vielmehr in jedem Elemente finde. Wäre in jener Ode des Pindar ein einziger Satz, der ebenſo in einem epiſchen Argonautenzug ſtehen könnte, ſo wäre dies völlig verfehlt, vielmehr geht der Character der muſikaliſchen Poeſie durch alles Einzelne hindurch, was bei einer genauen Zergliederung leicht hervortritt. So darf überhaupt in der lyriſchen Dichtung nicht in einem einzigen Satze eine Identität mit dem Epiſchen ſein. Wenn wir die Sache umkehren, ſo können wir ſagen, daß in dem Epos doch auch vorkommt, daß Stimmungen und Gemüthsbewegungen erregt werden, dem Stoffe nach alſo ein Lyriſches hineintritt; allein die Darſtellung ſelbſt darf doch durchaus nichts Aehnliches haben mit einem lyriſchen Satze, ſondern das Epiſche muß rein durchgehen. Der Unterſchied beſteht nun darin, daß die beſtimmten Charactere durch die einzelnen Elemente hier immer vollkommen hindurchgebildet ſind. In dem Epiſchen würde niemals die Richtung da ſein, vielmehr würde es ein Verfehltes ſein, wenn man die Figuren vergäße, und in die Identität der Gemüthsſtimmungen verſetzt würde, vielmehr ſoll man die Figuren nicht bloß ſehen, ſondern bis in ihr Innerſtes hindurchſchauen. Wogegen es ebenſo im Lyriſchen gar

nicht die Absicht ist, daß die einzelne Figur gesehen werde, sondern die innere Thatsache der Gemüthsbewegung gefaßt werde, was uns freilich weniger auffällt, da es in der Differenz der antiken und modernen Poesie seinen Sitz hat, wie wir später sehen werden.

Wir müssen noch einen andern Punkt erst im Allgemeinen berühren, nämlich das Verhältniß der äußern Sprachbehandlung, in sofern es sich in der gebundenen und ungebundenen Rede darstellt. Factisch finden wir den Gebrauch der gebundenen Rede nicht selten auch außerhalb der poetischen Thätigkeit. Wenn wir die alten Epigramme in der Gebundenheit ihrer Rede betrachten, so sind viele nichts anderes, als Ueberschriften oder Unterschriften, Notizen von einer Thatsache, und es ist dabei oft gar nichts, was sich auf freie Production beziehen ließe, anzutreffen; sie sind aber doch in einem bestimmten Sylbenmaaße. Ebenso bedient man sich bei andern Gelegenheiten des Sylbenmaaßes, bloß um dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen, wie dies die versus memoriales aufzeigen. Auf der andern Seite finden wir auch wieder solche Werke, die wir keiner andern, als der poetischen Thätigkeit zuschreiben können, und die doch nicht die gebundene Rede haben. Im Alterthum ist dies freilich selten. Wenn wir z. B. die prosaischen Mythologen nehmen, so sind sie keineswegs zu vergleichen mit Hesiodus und ähnlichen, denn sie behandeln den Gegenstand ganz anders, als Notizen auf gelehrte Weise gesammelt, dergleichen können wir also nicht hierher rechnen wollen, ungeachtet der Gegenstand eine poetische Production ist. Aber nun finden wir hier die sogenannten Milesischen Fabeln, dieses sind Erzählungen mit einem erdichteten Stoffe, und wenngleich in Prosa geschrieben, mit einer unverkennbar poetischen Tendenz. In der neuern Litteratur ist das Gebiet der Gedichte ohne Verse außerordentlich groß. Viele dramatische Productionen wissen nichts von Versification. Alle Romane sind in Prosa geschrieben, und ebenso, wenn wir die modernen Idyllen betrachten,

wie sie Geßner und andere behandelt haben, so sind auch diese, wenngleich die Tendenz poetisch ist, in ungebundener Rede. So finden wir hier auf der einen Seite ein Hinüberschweifen der gebundenen Rede in ein anderes Gebiet, auf der andern Seite ein Hinübergreifen der Prosa in die poetische Production. Daraus kann man schließen, daß die poetische Production nicht in nothwendiger Verbindung ist mit dem Sylbenmaaße. Ja man könnte noch dies sagen, was freilich nicht von Sachkennern zugegeben wird, aber doch als Grenzpunkt angegeben werden kann: Wenn wir ein Sylbenmaaß nehmen, so denken wir uns dieses nicht nur in einem bestimmten Gegensaz langer und kurzer Sylben abgezählt, und in einem bestimmten Rhythmus der Verse, sondern auch in einer bestimmten Wiederkehr der einzelnen Theile; im epischen Hexameter ist die Wiederkehr einer einzelnen Strophe, bei den Chören dagegen sind die Strophen sehr lang, andere Dichtungen giebt es, als die Dithyramben, wo keine solche Wiederkehr des Versmaaßes stattfindet, — und da, können wir sagen, ist gleichfalls schon eine Annäherung an die Prosa. Aus dem antiken Gesichtspunkte wird man dies freilich nicht zugeben, sondern denselben eben so gut ein Sylbenmaaß beilegen, wie den Productionen mit strophischer Wiederkehr. Hier zeigt sich, wie auch die Vorstellung von diesem Gesez selbst verschieden ist. Es giebt zwar in der neuern Poesie auch Gedichte ohne strophische Wiederkehr, selbst bei Göthe, Schiller und Klopstok, allein unserer Gewöhnung entsprechend vermissen wir doch etwas, und suchen, wiewohl vergebens, nach der strophischen Wiederkehr. Wie steht es also mit der Verbindung des Innern der Poesie und dem Sylbenmaaße? Eine geraume Zeitlang wußte man in unserm modernen Drama gar nichts von Sylbenmaaß, sondern fand dies als etwas durchaus unnatürliches; später kehrte man zurük zu dem, was freilich auch das Ursprüngliche gewesen war. Da hat man also eine Gattung von Poesie, bei der es Regel war, daß kein Sylbenmaaß angewandt wurde, während

man nicht ſagen kann, daß es gewiſſe Gattungen des proſaiſchen Vortrags gebe, wo das Sylbenmaaß erfordert werde. Hier erſcheint alſo der Einfluß der ungebundenen Rede größer, als der der gebundenen. Nehmen wir die Sache geſchichtlich, ſo war im Alterthum eine geraume Zeit, wo alles, was für die Oeffentlichkeit beſtimmt war, durchaus nicht des Sylbenmaaßes entbehren konnte. Fragen wir nun, worauf dies beruht haben kann, ſo ſchließt ſich dieſes leicht jener Hülfe für das Gedächtniß an. Wenn lange Reden ſollten erhalten werden ohne ſchriftliche Aufzeichnung, ſo war dies weit ſchwieriger zu erreichen in Proſa, als im Sylbenmaaß. Wollte aber jemand behaupten, daß dies der innere Urſprung des Sylbenmaaßes ſei, ſo würde dies etwas ſehr einſeitiges ſein; ſonſt hätte der Schauſpieler, wenn ihm zugemuthet wird, ſeine Rolle in Proſa zu lernen, und das Drama ſelbſt eine höhere Vollkommenheit, wenn es des Sylbenmaaßes nicht bedürfte. Dies iſt alſo nicht der eigentliche Urſprung. — Gehen wir von der muſikaliſchen Poeſie aus, wo die größere Entwikkelung des Sylbenmaaßes iſt, ſo war hierin das Urſprünglichere immer die Verbindung der Poeſie mit der Muſik. Die Muſik kann nicht beſtehen ohne beſtimmten Tact, d. h. ein Verſchwimmen der Muſik in einer tactloſen Tonfolge kann nur etwas einzelnes und Ausnahme ſein. Die Bedingung der Muſik in ihrer Selbſtſtändigkeit iſt der Tact. Dieſer beſteht nun in dem beſtimmten Gegenſaz von Länge und Kürze, oder von einander als aliquote Theile aufnehmenden Zeittheilen. Soll alſo die Rede mit dem Geſange verbunden werden, ſo tritt für dieſe die Nothwendigkeit des Sylbenmaaßes ein. Von dieſem hätten wir alſo hier den erſten Urſprung, allein dieſer deutet noch keineswegs auf das zweite Element, nämlich die ſtrophiſche Wiederkehr. Denken wir ferner an die epiſche Poeſie und an die Dialogen des Drama, ſo iſt da die Verbindung der Muſik und Poeſie nicht gegeben. In der dramatiſchen Poeſie der Alten nun ſind die Chöre ein nothwendiges Element, und konnten nur in Verbin-

dung mit der Muſik vorgetragen werden. Daher könnte man ſagen, wären dieſe Dialogen reine Proſa geweſen, ſo wäre dieſer Gegenſaz in einem und demſelben Ganzen zu ſchroff geweſen, und deswegen hat ſich das Sylbenmaaß auf den Dialog fortgepflanzt. Dies ſcheint um ſo mehr der Sache angemeſſen, als wir Fragmente haben von einer Gattung des Drama, wo Geſang und Chöre fehlten, und auch für den Dialog das Sylbenmaaß nicht eintrat.

Wie wollen wir aber von hier aus das Sylbenmaaß in der epiſchen Poeſie erklären? denn da waltet dergleichen gar nicht ob. Wollte man ſagen, der mündliche Vortrag erreicht leichter eine ſichere Beſtimmtheit, und wird leichter für eine große Entfernung vernehmlich, wenn Sylbenmaaß dabei iſt, ſo daß es nicht nur eine Hülfe für das Gedächtniß, ſondern auch eine Hülfe für den Sinn des Gehörs iſt, ſo wäre auch dies ein bloß äußerer Grund; und wenn wir fragen, warum wurde daſſelbe nicht auch dem öffentlichen Redner geſtattet und von ihm gefordert, der oft eine größere Maſſe vor ſich hatte, der er ſich verſtändlich machte, als der Rhapſode, ſo iſt freilich der weſentlichſte Unterſchied der, daß man vorausſezte, der Redner producire ſeine Rede augenblicklich, wenigſtens der Form nach. Aber demungeachtet wäre es doch nicht das Richtige, das Sylbenmaaß in der epiſchen Poeſie dadurch veranlaßt ſo äußerlich zu erklären, und wenn wir es hier anders erklären müſſen, ſo würden wir es auch bei der dramatiſchen Poeſie nicht ſo äußerlich erklären können. So ſcheint es alſo, daß die Verbindung der Muſik mit der Poeſie nicht der einzige Grund iſt, woher ſich das Sylbenmaaß bildet. — Wenn wir alſo die Sache, abgeſehen von den einzelnen Formen, von Innen heraus betrachten wollen, ſo müſſen wir die Frage ſo ſtellen, giebt es einen innern Zuſammenhang, vermöge deſſen alle diejenige Thätigkeit in der Sprache, die nicht von freier Production, wie die Poeſie ausgeht, alſo die wiſſenſchaftliche und geſellige, in der Form der ungebundenen Rede ver-

läuft, und warum iſt es, daß die freie Productivität in der Sprache die gebundene Rede ſucht. Wenn wir uns hier auf den rechten Standpunkt ſtellen wollen, um den Gegenſaz zu verſtehen, ſo kann dies nur geſchehen, indem wir uns über den Gegenſaz ſtellen; und da fragt es ſich, ob es in der Sprache etwas giebt, was über dem Gegenſaz der Proſa und Poeſie ſteht. Dies führt auf die Aufgabe, dieſen Gegenſaz durch Uebergänge zu vermitteln, ſo daß wir hiernach eine Reihe bilden können, die uns beſtimmte äußerſte Grenzpunkte darbietet; dieſe Reihe würde dann über dem Gegenſaz ſtehen, aber ſie würde ihn in ſich ſchließen.

Hier müſſen wir nun feſthalten als das Gemeinſchaftliche, daß die Sprache aus articulirten Tönen beſteht, worunter ich hier nur das Geſez von Selbſtlautern und Mitlautern und in ihrer Zuſammenſezung alſo das Weſen der Sylben verſtanden wiſſen will. Wenn wir dies betrachten, wie es für das Ohr heraustritt, ſo können wir uns als das Aeußerſte eine ſolche Tonloſigkeit denken, vermöge der die eine Sylbe von der andern gar nicht unterſchieden iſt. Da iſt aber der Rhythmus gleich null, und es müßte dann auch jeder Unterſchied von Länge und Kürze, Arſis und Theſis aufgehoben ſein. Die gänzliche Accentloſigkeit und das gänzliche Gleichſezen aller Sylben als Quantität betrachtet, wäre hier ein Extrem; dadurch kommen wir auf eine Unangemeſſenheit in der Sprache, ſowohl für den logiſchen, als geſchäftlichen Gehalt. Denn in den Gedankenverknüpfungen giebt es immer einen Gegenſaz zwiſchen Haupt- und Nebenpunkten. Wenn nun der Ton und der Vortrag der Rede dies gar nicht berükſichtigt, ſo iſt eine Disharmonie in der Sprache zwiſchen dem Innern, d. i. dem Gedanken, und dem Aeußern, d. i. dem Ton. Dieſes Extrem liegt außerhalb aller Art von Thätigkeit in der Sprache, und es kann keiner einzelnen Thätigkeit derſelben angemeſſen ſein. Hier haben wir alſo einen Endpunkt auf der einen Seite, und es verſchwindet darin aller Gegenſaz zwiſchen Proſa und Poeſie. So wie wir uns nun den-

ken, daß in dies Chaos irgend eine Sonderung und Gliederung hineinkommt, ſo tritt dann die Rede im Gegenſaz von Accent und Accentloſigkeit, alſo von Arſis und Theſis heraus, und dies findet ſich eben ſowohl im einzelnen Worte, indem wir nämlich unterſcheiden den eigentlichen Kern des Wortes von dem Zufälligen, als der Nebenbeſtimmung, als es ſich auch wieder findet im Saze. Dieſe Differenz ſchließt ſich unmittelbar an die logiſche Conſtruction der Sprache an, an diejenige, die ſich auf den Saz bezieht. Damit will ich keineswegs geſagt haben, daß dies nur die Conſtruction für die ungebundene Rede iſt, ſondern nur, daß ſie nichts in ſich trägt, als die Beziehung auf die Natur des in ſich verbundenen Sazes. — Betrachten wir nun das Sylbenmaaß in ſeiner höchſten Ausbildung, ſo finden wir in dem Gegenſaz beſtimmter Länge und Kürze, und in der Art, wie die Füße hervortreten, eine Oppoſition gegen jene Differenz, die ſich rein auf den logiſchen Gehalt bezieht; denn wo das Sylbenmaaß vollſtändig entwikkelt hervortritt, da nimmt es von dem logiſchen Werth der einzelnen Sylben gar keine Notiz. Eine Sylbe, die bloß Endung oder Vorſezſylbe iſt, kann ſo gut Länge ſein, als ein Stamm, und der Stamm kann ſo gut Kürze ſein, wie die Endung. Da ſehen wir, daß ein anderes Princip waltet, und es fragt ſich nun, wie dies in die Darſtellung der Rede hinein kommt? Iſt es zu erklären als eine Steigerung von der gänzlichen Tonloſigkeit durch den Accent hindurch zu dem eigentlichen Sylbenmaaß? Bei genauerer Betrachtung wird man dies verneinen müſſen, und ſagen, daß hier ein Gegenſaz zwiſchen beiden iſt. Nun fragt ſich aber, verhält ſich in dieſer Beziehung das Sylbenmaaß überall gleich, und iſt dies etwas, was man mit vollkommener Allgemeinheit ſagen kann, daß die Entwikkelung des Sylbenmaaßes einen Gegenſaz bildet zwiſchen Entwikkelung des Accents und Rhythmus als eines logiſchen und grammatiſchen? So wie wir eine Differenz zugeben und ſagen, es iſt möglich, daß in verſchiedenen Sprachen dieſes Verhältniß nicht

daſſelbe iſt, ſo wird dieſe Differenz auch auf das Gebiet der gebundenen und ungebundenen Rede einen Einfluß haben müſſen. Wo daher das Sylbenmaaß in ſeiner vollkommenen Entwikkelung einen ſolchen Gegenſaz bildet gegen den Accent, und zu der logiſchen und grammatiſchen Gliederung, da folgt, — in ſofern wir überhaupt zugeben, daß der urſprüngliche Ort des Sylbenmaaßes die poetiſche Production iſt, — daß in ſolcher Sprache das Hinübergreifen der Proſa in die Poeſie viel ſeltener ſein wird; wo aber das Sylbenmaaß in ſeiner vollſtändigen Entwikkelung immer eine gewiſſe Schonung hat gegen die logiſche und grammatiſche Differenz, da folgt, daß die Poeſie jene Beziehung mit aufnehmen kann, und daß alſo hier mehr ein Hinübergreifen der Poeſie in die ungebundene Rede ſtattfinden muß. Unſere germaniſchen Sprachen treten in dieſes Verhältniß zu den antiken, und es kann ſo bei uns ſich das Sylbenmaaß nicht in dieſen Gegenſaz zum logiſchen Gehalte ſtellen; daher ſtört uns dieſes aber auch leicht wieder bei dem Leſen der antiken Verſe, weil wir durch die Betonung immer die Sylbe zu verlängern fürchten. Dies iſt nun die Erklärung dieſes Umſtandes, vorausgeſezt, daß die urſprüngliche Art der gebundenen Rede die Poeſie iſt, und dabei kommen wir doch wieder auf die obige Frage zurükk, gilt dies nur von der muſikaliſchen, oder von der Poeſie überhaupt? Nach den vorausgehenden Erörterungen werden wir beſſer im Stande ſein, dieſe Frage im Allgemeinen zu beantworten.

Wenn wir die Geſchichte einer Theorie über die Poeſie, ſo wie ſie ſeither behandelt worden iſt, betrachten, ſo hat es darin von je her viele Präventionen gegeben. Wenden wir uns in dieſer Beziehung zu unſerem Standpunkte zurükk, nach welchem wir die Kunſt im Allgemeinen als freie Production angeſehen haben, ſo kann man da nicht ſagen, die Theorie gehe der Poeſie voraus, ſondern ſie folgt hier erſt aus der Praxis. Davon war auch Ariſtoteles, welchen man als den erſten einer ſolchen Auf-

ſtellung der Theorie anſieht, ganz durchdrungen, und auch darin, wie er das Ganze anlegt, iſt er davon weit entfernt, den Kunſt Regeln zu geben, ſondern er hat aus den Werken der Meiſter in der Kunſt ihre Methode conſtruirt, und daraus gewiſſe allgemeine Grundſätze abſtrahirt; nie aber hat er dies weiter, als auf die griechiſche Sprache ausdehnen wollen, und will man ſeine Theorie allgemein machen, ſo mißkennt man ihren Sinn. Die Poeſie iſt überall älter als derjenige Zuſtand, in welchem eine weit verbreitete Völkergemeinſchaft ſtattfindet; ſie entſteht alſo überall auf eine eigenthümliche Weiſe. Dergleichen haben wir freilich nicht viel aufzuweiſen. Die lateiniſche Poeſie iſt allerdings eine Nachahmung der griechiſchen geweſen, dies iſt nicht zu leugnen, da bei den Römern dieſe Function bei der ganzen Geſtalt ihres öffentlichen Lebens zu ſehr zurücktrat. Wenn wir in dieſer Hinſicht das orientaliſche betrachten, ſo finden wir da die Urſprünglichkeit und eigenthümliche Zuſammenſtellung; ſehen wir dagegen auf die modernen europäiſchen Völker, ſo hat freilich die Kenntniß der antiken Poeſie bei der Ausbildung der eigenen nicht gefehlt, als ſich die neue entwikkelte, aber ſie hat ſich keineswegs daran gebunden, ſondern in ihrer freien Production eigenthümliche Formen aufgeſtellt. Es kann alſo hier allgemeines nur ſehr wenig geben, und es muß ſich gleich ſpecialiſiren nach der Natur der Sprache und des Entwikkelungsganges eines Volkes. Wenn man z. B. lange Zeit darüber geſtritten hat, ob der Reim etwas Zuläſſiges ſei oder nicht, ſo iſt dies etwas thörichtes zu fragen, da eine Reihe von Völkern ſich des Reimes in der Poeſie bedient haben. Da fragt es ſich alſo zunächſt, was haben wir noch weiter zu thun, wenn wir von dem aufgeſtellten Elemente ausgehen, und was können wir noch über die Entwikkelung der Poeſie ſagen? — Es kommt dabei immer darauf an, daß man den Gang, den ſie in einem Volke genommen, in Beziehung auf die Art, wie ſich die verſchiedenen Verhältniſſe in ihr geſtaltet haben, zu verſtehen ſucht; dabei iſt das Schwie-

rigste, wenn eine solche Poesie nicht ganz eigenthümlich ist, sondern auch in die Imitation fremder Poesie hinüber schweift. Dies ist in der modernen Poesie der Fall, aber freilich nicht auf dieselbe Weise. Die Franzosen haben auch zu einer gewissen Zeit die antiken Sylbenmaaße nachgeahmt, aber dies ist bald wieder verschwunden, und kein lebendiges Princip in ihrer Litteratur geworden. Sehen wir auf die deutsche Poesie, so ist dies ein sehr schwieriger Gegenstand. Wir haben da eine alte Poesie, die so gut als verschollen war, und eine neue, die in zwei geschichtliche Richtungen sich beugte, auf der einen Seite als Imitation des Französischen und Englischen, und auf der andern Seite als Nachahmung des Antiken. Daher ist es schwer, den eigentlichen Gang zu zeichnen, und es hat allerdings seine tiefen Gründe in der Natur der Sprache und der ganzen volksthümlichen Anlage.

Gehen wir von unsern festgestellten Elementen aus. Den lezten Punkt haben wir schon in diesen nur auf etwas Unbestimmtes bringen können, da wir das Verhältniß des Sylbenmaaßes zur poetischen Productivität nicht auf eine absolute Weise fixiren konnten, sondern auf der einen Seite standen Sylbenmaaß ohne poetische Productivität, und auf der andern wahre poetische Productivität ohne Sylbenmaaß. Allerdings waren dies nur Grenzpunkte, und in sofern können wir eine Reihe aufstellen in Beziehung auf das Verhältniß des Sylbenmaaßes zu der poetischen Production. Wir würden hier zunächst aufzustellen haben diejenigen poetischen Productionen, worin das Sylbenmaaß Minimum ist, was sich zunächst anschließt an den Gebrauch des Sylbenmaaßes außerhalb der Poesie. Das andere Glied wären dann diejenigen poetischen Productionen, welche sich des Sylbenmaaßes nicht bedienen. Zwischen diesen beiden Endpunkten würden wir nun das Ganze zusammenzufassen haben. Fragen wir, welches diejenige Gattung der Poesie sei, von der das erste gilt, so ist dies das Epigramm; denn es enthält schon dem Namen nach ursprünglich und wesentlich nur eine Notiz, die aber

hier in ein Sylbenmaaß gebracht iſt; und da iſt dies Element der Kunſt noch an einem andern. Aber die Richtung auf unſer erſtes, den Wohlklang, iſt weſentlich dabei, und gehen wir weiter, ſo iſt auch das andere Element dabei, was wir in Beziehung auf die Sprache weſentlich herausgehoben haben. Alſo die weſentlichen urſprünglichen Kunſtelemente ſind da, aber es iſt eigentlich kein Gegenſtand für ſich da, und wir ſehen gewiſſermaßen nur iſolirt, was die Poeſie an der Sprache thut, ohne daß der Gegenſtand eine freie Production wäre. Denn indem das Epigramm eigentlich Ueberſchrift iſt, wie bei vielen Grabmälern der Alten, ſo iſt hier der Gegenſtand ein durchaus gegebener, aber in der Art der Darſtellung kann ſich doch der poetiſche Charakter manifeſtiren. Sogleich tritt jedoch auch hierbei unſere urſprüngliche Differenz ein; es giebt nämlich hier eine Auffaſſungsweiſe, die ſich mehr der muſikaliſchen Seite nähert, wo die Empfindung vorwaltet; und auf der andern Seite eine Richtung auf das Epiſche, wo die Notiz in ihrer Objectivität gefaßt wird. Wenn wir die Sache von Seiten des Sylbenmaaßes weiter verfolgen, ſo haben wir hier einen Hauptgegenſatz, der auch wieder dem Ausdrukke nach als ein fließender erſcheint, aber in der That ſich ſehr beſtimmt abſezt. Es treten hier nämlich ein, theils die epiſchen Sylbenmaaße als kurze ein- oder zweizeilige, und die Sylbenmmaaße nach der muſikaliſchen Seite, als größere und zuſammengeſeztere Strophen. Hier fragt es ſich, hat dies einen Grund in der Natur der Sache, oder iſt es willkührlich; oder liegt es in der Sprache, ſofern ſie Organ der Mittheilung iſt, und nicht in der Sache? — Die Aufſtellung, die wir hier gemacht, iſt ſchon nicht einfach und allgemein; denn wenn wir die italieniſche Poeſie betrachten des Arioſt und Taſſo, ſo finden wir Gedichte, von denen wir ſagen müſſen, daß ſie nach unſerer Eintheilung auf der objectiven Seite liegen; aber wenn wir das Sylbenmaaß betrachten der Ottave rime, ſo iſt dies eine ſehr zuſammengeſezte Stanze, und hat nicht die Natur

des Epos. Auch kann man nicht sagen, die Stanze verhalte sich zu dem Umfange der Gedichte, wie der Hexameter zu dem Umfange der alten Gedichte. Allein in der modernen Poesie ist die reine Objectivität nicht so gehalten, wie in der alten, sondern es ist da zugleich eine Richtung auf das Musikalische, und diese hat dann Einfluß mit auf das Sylbenmaaß gehabt. Wollte man dagegen einwenden, daß Klopstokk in seiner Messiade, wo eine ähnliche Richtung auf die Empfindung ist, wie bei Tasso, den Hexameter gebraucht hat, so muß man sagen, er war in der Richtung der Nachbildung der antiken Sylbenmaaße, und dies führte ihn darauf, sonst würde er vielleicht diesen Gegenstand in einer mehr dem Italienischen sich nähernden Form behandelt haben. So kann die Theorie sich zusammensezen von verschiedenen Standpunkten aus, aber um die Gesezgebung derselben sieht es schlimm aus. Wollte man sagen, dies ist etwas Verkehrtes, daß einer sein Gedicht nach verschiedenen Gesichtspunkten abfaßt, so weiß ich gar nicht, was ich dazu sagen soll. Ueber den Zusammenhang der freien Productionen der Sprache in Behandlung des Sylbenmaaßes kann allein das innere Leben des Dichters Aufschluß geben, und jenes beides kann in ihm Eins geworden sein. Ein anderes ist es, wenn man fragt, ob das Gedicht nicht viel volksthümlicher sein würde, wenn nicht dies antike Versmaaß darin nachgebildet wäre? Allein es war in dieser Periode überhaupt keine bildende Kraft, sondern es würde nur eine andere Nachahmung geworden sein, vielleicht nach dem Französischen hin. Kurz, es fehlt an allen Motiven, diese Frage zu beantworten.

Wir wollen diese beiden Massen vorläufig auseinander halten und sagen, die objective Poesie hat eine überwiegende Richtung auf kurz wiederholende Sylbenmaaße, und nur in sofern die musikalische Richtung doch auch darin eine gewisse Bedeutung erlangt, finden wir auch größere Sylbenmaaße. Die musikalische Poesie, die in Gedankenreihen innere Zustände darzu-

ſtellen hat, hat im Ganzen genommen größere Sylbenmaaße. Fragen wir nun, wie dieſe beiden Hauptarten der Poeſie exiſtiren, ſo war bei den Alten die epiſche Poeſie zu einer Zeit geworden, wo die Schrift noch ſelten und ſchwierig war, alſo für die mündliche Ueberlieferung, und mußte alſo ſehr große Rückſicht nehmen auf die Behandlung im Gedächtniß, damit die Gedichte ihrer Exiſtenz ſicher wären. Die muſikaliſche Poeſie wurde überwiegend im Zuſammenhange mit großen Volksfeſten, alſo eben deswegen ſchon im urſprünglichen Zuſammenſein mit muſikaliſcher Begleitung, ja oft zugleich auch mit einer orcheſtiſchen; wie dies bei allen Aufzügen eigentlich der Fall war. Wenn wir nun die moderne Poeſie in dieſer Beziehung vergleichen, ſo finden wir nur eine Gattung, die ſich damit parallelliren ließe, und dieſe nur für beſchränkteren Raum und von ſpäterem Urſprunge, nämlich das Kirchenlied; ſonſt geht die lyriſche Poeſie vom Einzelnen aus, und nicht vom öffentlichen Leben, und das Zuſammenſein mit muſikaliſcher Begleitung iſt etwas relatives und zufälliges. Auf dem Gebiete des Kirchenliedes finden wir ganz analoge Erſcheinungen, wie bei den Alten, daß der Dichter zugleich die Begleitung macht, wenn er auch nicht eine andere Melodie dichtet. Sehen wir aber auf die große Maſſe unſerer lyriſchen Poeſie, ſo iſt ſie von dem Muſikaliſchen ganz getrennt, und wird nur auf zufällige Weiſe damit verbunden. Unſere objective Poeſie ſtand nicht mit unter jenen Bedingungen; ſie konnte alſo einen andern Charakter annehmen. Denken wir uns, daß im Homer ſehr häufig dieſelben Reden wiederholt werden, ſo gehört dies weſentlich mit zu dem, was zur Behandlung des Gedächtniſſes nothwendig iſt. Wenn man aber behauptete, es ſei dies weſentlich zur epiſchen Poeſie, ſo iſt dies wunderlich, indem man meinte, alles müſſe allgemeine Regel ſein. Betrachten wir den Einfluß, den dieſe Differenz auf die muſikaliſche Seite hat, ſo iſt da eine große Analogie. Eine große metriſche Maſſe iſt offenbar viel leichter zu faſſen im Zu-

sammenhange mit Musik und orchestischer Bewegung, als rein für sich allein. Wenn wir die Strophen nachbilden, so ist dies eigentlich nur für solche, die von der griechischen Poesie aus daran gewöhnt sind; für unsere einheimische lyrische Poesie wäre dies zu nackt, ohne daß wir sagen könnten, es fehle uns an der Bildung des Ohres, sondern es fehlt uns an jenen Erleichterungsmitteln; und die können wir uns nur auf jene Weise aneignen. Ebenso ist es mit dem zweiten, nämlich dem Verhältniß, worin das rein Metrische steht mit denjenigen Differenzen in der Sprache, die logisch und grammatisch sind; es ist hier ebenfalls ein differenter Character der Sprache, der dabei zu berücksichtigen ist, und die Abstufung läßt sich ziemlich verfolgen. Bei den Alten war die reine Quantität in der Poesie durchaus das Bestimmende und Ueberwiegende, ohne daß man behaupten könnte, daß das andere dabei ganz verloren gegangen sei. Aber indem die Sprache selbst etwas Beweglicheres hatte, was sie dem Gesange näher brachte, so war eine Differenz mehr darin, die wir nicht hineinbringen können. Bei uns müssen sich die beiden Elemente auf bestimmte Art gegen einander ausgleichen, während bei den Alten jedes für sich bestimmt entwickelt sein konnte. Daher müssen wir andere Regeln haben als sie; und wenn man die Nachahmung der Alten übertreibt über die Natur der Sprache hinaus, so geht auf der andern Seite viel mehr verloren. Dies ist offenbar auch der Fehler, dem Voß unterlegen ist, und weshalb ein großer Theil seiner Uebersezungen sich und die Alten nicht zugänglich gemacht hat. — Fragen wir nun weiter, wie es mit denjenigen Gattungen der Poesie steht, die das Sylbenmaaß wieder verlassen, und in die ungebundene Rede übergehen, so sind dies bei den Alten durchaus untergeordnete Productionen, die schon in der Region des Verfalls liegen; wir würden aber sehr unrecht thun, wenn wir dies auch von uns sagen wollten. Hier fragt es sich nun, was diese Differenz bedeutet und woher sie ihren Grund hat? Wir müssen gleich

hinzunehmen, daß es bei uns Productionen giebt, worin Poesie und Prosa gemischt sind; dies ist etwas, wovon die Alten nichts wußten. Darum aber ist es noch nicht etwas verkehrtes; und wir haben dabei nothwendig auf die Behandlung des Gegenstandes zurückzugehen. Denken wir uns eine solche Einheit, wie eine dramatische ist, so finden wir da im Ganzen genommen immer sehr erregte Momente dargestellt; eine jede dramatische Katastrophe ist ein Maximum von Erregung, und alles Frühere ist theils Einleitung dazu, theils hat es immer die Richtung darauf; da erscheint das Sylbenmaaß von selbst. Denken wir uns ein ganzes menschliches Leben dargestellt, wenigstens zum größten Theil, wie in unsern Romanen, so ist nothwendig eine große Mannigfaltigkeit darin, und wenn sich nun dieses auch in der Sprache hervorheben muß, so erscheint es hier natürlich, daß eine Mischung von Poesie und Prosa eintrete, um die mehr ruhigen und erregten Momente zu unterscheiden. Wenn wir eben in unserm Drama dasselbe finden, so müssen wir dies nicht etwas anderem vergleichen; vielmehr ist dies dem analog, wie sich in dem griechischen Drama eine Mischung der Versmaaße findet, die bald mehr nach der musikalischen, bald mehr nach der epischen Poesie hin liegen; dies hat sich nun bei uns verwandelt in die Mischung von Prosa und Poesie. Aber wenn wir erwägen, daß unsere musikalischen Sylbenmaaße nicht die Ausdehnung haben, wie bei den Alten, so ist die Differenz zwischen Poesie und Prosa nicht viel größer, wie bei den Alten zwischen musikalischen und epischen Sylbenmaaßen.

Wenn wir das in Beziehung auf das Metrum gesagte zusammenfassen, so ist das Resultat: 1) Es giebt in dieser Beziehung eine Entwikkelung in jeder einzelnen Sprache für sich nach der ihr eigenthümlichen Natur, die vorzüglich besteht in dem Verhältniß, in welchem das logische und grammatische Interesse in Beziehung auf den Ton, und das Interesse der Quantität in Beziehung auf den Rhythmus darin sich durchdringt; dann

aber giebt es auch Entwickelungen der Sprache, in sofern sie in den allgemeinen Kunstverkehr eingeht, d. h. die Productionen anderer Sprachen zur Anschauung kommen, und sie sich dieselben zu assimiliren sucht. Es giebt Sprachen, die alle fremden Productionen von sich entfernt halten, daher von dem Minimum an, ein sehr verschiedenes Capacitätsverhältniß der Sprache in dieser Beziehung bis zu einem solchen Maximum, wo der Unterschied zwischen der allgemeinen nationalen Form und der aus dem allgemeinen Kunstverkehr angeeigneten fremden Kunstform aufhört. Ist dies verbunden mit dem Zurückbleiben der natürlichen Entwickelung, so kann man allerdings sagen, daß der Character der Eigenthümlichkeit bis auf einen gewissen Grad darunter leidet. Wo aber die Sprache nicht in ihrem wesentlichen Character in ihren Grundverhältnissen leidet, da ist vielmehr eine Erweiterung der Productivität in der Sprache, welche sich in einer bestimmten Weise feststellt. — 2) Fanden wir, daß von dem Minimum poetischer Production aus, wo die Poesie noch an einem andern ist, zur Erreichung eines besondern Zweckes, als welchen Punkt wir das Epigramm gesetzt haben, selbst schon sich eine Duplicität darthat als eine größere Hinneigung nach der objectiven Seite — der epischen, oder auch der subjectiven — der musikalischen; und so entwickeln sich von da aus zwei verschiedene Reihen von Productionen im Metrum, eine epische und eine lyrische. Wollten wir dies aus der metrischen Form des Epigramms ableiten, so würde sich dies nicht durchführen lassen; so wie z. B., wenn man aus dem Distichen des griechischen Epigramms auf der einen Seite den Hexameter, auf der andern das lyrische Versmaaß entwickeln wollte. Sondern indem wir in diesem eine gewisse Einheit haben, die wiederholbar ist, so erkennen wir darin das Element des Strophischen, und dies entwickelt sich zusammenziehend nach der epischen Seite hin, so wie erweiternd nach der lyrischen zu. Nun aber bilden sich in jeder Sprache eigenthümliche Formen, zugleich aber, wenn in den Zeit-

verhältnissen lebendige Communicationen der Sprachen eintreten, so entwikkelt sich in der Sprache das verschiedene Maaß der Assimilation mit andern Sprachen, bei der einen nur vorübergehend, bei der andern selbst zu einer Duplicität von Systemen auseinander gehend. Dies können wir nirgends so gut nachweisen, als im Deutschen. Der Reim ist da das ursprünglich Nationale; neben diesem hat sich ein System von Nachbildungen fremder Sprachen entwikkelt, und zwar nach dem Antiken hin auf der einen Seite, und dem Modernen auf der andern. In der ersteren Beziehung sind wir beschränkt theils auf das Verhältniß des rein Grammatischen zum Musikalischen, das im Griechischen und bei uns ein verschiedenes ist, theils dadurch, daß das Lyrische bei uns nicht in Begleitung der Musik vorgetragen wird; daher können wir eher die italienischen Versmaaße nachbilden, als das der griechischen Chöre.

Wenn wir nun insbesondere noch das Verhältniß zwischen dem Sylbenmaaß der antiken objectiven Poesie des Epischen und dem der modernen romantischen näher betrachten, so steht damit in Verbindung, daß in der leztern eine gewisse Neigung der epischen Poesie zu der musikalischen ist, welche in der erstern nicht obwaltet; daher wird hier eine Assimilation von der ursprünglich lyrischen Form des Metrums gestattet, welche in der antiken Poesie nicht ist. Hier führt uns also das Sylbenmaaß schon selbst darauf, den Hauptgegensaz nicht als starr und streng, sondern als einen fließenden, als einen Gegensaz überwiegender Richtungen aufzufassen. Betrachten wir die Structur der so vielfältigen lyrischen Sylbenmaaße, so ist es kaum möglich, diese auf ein System zurükkzuführen, sondern man muß sie so ansehen, daß ihnen das Positive als Willkührliches anhaftet, was man auch nicht anders, als so als einzeln bestehend auffassen kann, es ist die immer wiederkehrende Irrationalität des einzelnen Bestimmten nach dem nächsten allgemeinen Begriffe, was man als Regel aufstellen kann. Z. B. wenn wir die bekannte Form des

Sonetts betrachten, ſo iſt da eine ſehr beſtimmte Verbindung des Mannigfaltigen und der Einheit; eine zweifache Duplicität geht durch, die einen eigenthümlichen Gegenſaz conſtituirt. Wollten wir dies als ein weſentlich Conſtruirbares anſehen, ſo müßten wir ſagen, daß es gewiſſe Gegenſtände gäbe, die an dieſes Sylbenmaaß gebunden wären, und es müßte eine Uebereinſtimmung zwiſchen dem Innern und dem Aeußern dieſer Form nachgewieſen werden. Nun iſt dies aber gar nicht der Fall, vielmehr giebt es nichts Lyriſches von kleinem Umfange, was ſich nicht in dieſe Form bringen ließe; überdem iſt es ja auch ſchon mehrfach vorgekommen, daß ein Gegenſtand in einer Reihe von Sonetten behandelt worden iſt, was doch dieſer Form urſprünglich nicht angemeſſen iſt. Denken wir nun noch an andere untergeordnete Formen, wie das Madrigal und Rondeau, ſo fällt da das Willkührliche gleich in die Augen; das eine, was man ſagen könnte, iſt, daß es gewiſſe lyriſche Formen giebt, die gleichſam Rükgänge ſind von dem Lyriſchen in das Epigrammatiſche, und auch ſchon in der Form dieſe Bindung zeigen; aber auch dies läßt ſich nicht auf beſtimmte Weiſe conſtruiren. — Es wäre noch eine Frage, die in dieſer Beziehung könnte aufgeworfen werden. Wenn wir nämlich die verſchiedenen metriſchen Typen betrachten, ſo gehen ſie faſt immer über die geſchichtliche Zeit der Poeſie hinaus, und dies ſelbſt in den modernen Sprachen, wo die Entſtehung der Poeſie doch ganz in der geſchichtlichen Zeit liegt, man aber dieſes doch nicht geſchichtlich aufgefaßt hat, bis ſie eine gewiſſe Bildung hatten. Es erſcheinen dieſe metriſchen Typen überwiegend als geworden im Gegenſaz zu den gemachten, weil man nicht nachweiſen kann, wer der erſte Urheber derſelben, und welches das erſte Auftreten derſelben iſt. Nun aber finden wir mehr oder weniger in der weitern Entwikkelung der Poeſie, daß metriſche Typen gemacht werden, da fragt es ſich denn, verhält ſich dieſes beides ganz gleich, oder giebt es hierüber wenigſtens ein Geſez, welches durch alle Sprachen hindurch

ginge, oder haftet diese Differenz an dem eigenthümlichen Character einer jeden Sprache? — Denken wir in der Sprache eine gewisse Mannigfaltigkeit metrischer Formen gegeben, und die poetischen Darstellungen, die sich am meisten im Leben geltend machen, an sie gewiesen, woher kann dann ein Reiz entstehen, in der Darstellung, statt sie in die gegebenen Formen zu fügen, etwas Neues, Willkührliches einzuführen? Wir haben in unserer Sprache diesen Fall sehr häufig nach beiden Seiten hin. Denken wir an die Klopstockschen Oden, so herrscht in diesen die Nachahmung der lyrischen Sylbenmaaße der Alten vor; aber Klopstock hat auch eine Menge eigenthümlicher Strophen selbst gemacht ohne bestimmte Vorgänger. Ebenso finden wir etwas ähnliches in der Nachbildung der romanischen Sylbenmaaße, nämlich auch hier eigenthümliche Strophen, die im Allgemeinen den Character der romanischen Sprachen an sich tragen, aber doch darin ohne Vorgänger sind. Die selbsterfundenen Strophen im antiken Sinne haben sich in unserer Sprache wieder verloren, mit den Strophen vom modernen Character verhält es sich dagegen umgekehrt, diese sind im Zunehmen. Der Grund ist wohl darin zu suchen, daß die romanischen Sylbenmaaße sich mehr an unsere ursprünglichen nationalen Sylbenmaaße anschließen, als die antiken, daher sie sich länger erhalten haben als die ersten. Von diesem Punkt aus die Sache betrachtet, erscheint uns diese als eines, und man von einem andern Gesichtspunkt aus allerdings unterscheiden kann. Denken wir uns eine Sprache, so lange sie lebt, in metrischer Entwikkelung, so ist hier zu denken, daß dies ebenso erfolgt, wie die Entwikkelung alles Lebens, welches des Wachsthums bedarf, es geht nicht gleichmäßig vor sich, sondern es giebt gewisse einzelne Entwikkelungsknoten, Punkte schnellerer Bewegung, und dann tritt wieder eine allgemeine Ruhe ein. Dies geht natürlich in der lebendigen Form nur bis auf einen gewissen Punkt, und jeder lebendige Körper hört auf zu wachsen, ehe er seine eigentliche ἀκμή erreicht hat. Hierunter läßt sich

die ganze Geſchichte der Sprache ſubſumiren. Diejenigen Formen, welche wir als die nationalen anſehen, ſind nichts anderes, als das Reſultat der erſten Entwikkelung, auf dieſe folgen ähnliche, und ſo lange bis der Fall iſt in dem iſolirten Zuſtande der Sprache, ſo nennen wir dieſe Formen nationale. Nun aber iſt die Beweglichkeit der Sprache noch etwas Fortdauerndes; tritt dann die Zeit eines allgemeinen Kunſtverkehrs ein, ſo wirkt dies als ein eigenthümliches Erregungsmittel auf die Eigenthümlichkeit der Sprache, und ſo entſtehen Formen als Product dieſer Erregung, die wir als Nachbildung von fremden Typen erkennen. Aber wir dürfen nicht ſagen, daß ſie die Wirkung einer fremden Kraft in der Sprache wären, ſondern ſie gehen aus der Beweglichkeit der Sprache ſelbſt hervor, und haben jenes fremde Element als Coefficienten in ſich; und ſo ſcheinen ſich dieſe wieder zu verlieren bei einer allgemeinen Zuſammenfaſſung. Ein fremdes Sylbenmaaß wird in eine Sprache aufgenommen, in der es doch etwas anderes wird, als in ſeiner urſprünglichen Heimath; und dies iſt eben der Character der Sprache, daß es in dieſer Differenz nur als ein wahres Product der Sprache erſcheinen kann. Zum Beiſpiel dient in unſerer Sprache, als man anfing, die fremden Sylbenmaaße nachzubilden, die Klopſtokſche Nachbildung des Hexameter in der Meſſiade, und die von Kleiſt in ſeinem Frühling. Ein ſpäterer Kritiker hat verſucht, in einer neuen Ausgabe den Kleiſtſchen Hexameter in zwei Hälften aufzulöſen und abzutheilen, wodurch er aufhört, Hexameter zu ſein; ein eigentlicher Hexameter iſt er aber auch ſo nicht, da er eine Vorſchlagſylbe hat, die ihn den metriſchen Formen näher bringt, welche ſchon einheimiſch waren. Später fand man, daß auch Klopſtokt noch weit entfernt ſei, in das eigentliche Weſen des Hexameter einzudringen, und daß ſeine Hexameter keine eigentlichen Hexameter ſeien, ſondern etwas von der Eigenthümlichkeit unſerer Sprache angenommen haben. Wenn wir nun weiter den Voſſiſchen Hexameter betrachten, den man in Beziehung auf

die Identität mit dem Griechiſchen als das Maximum aufſtellen kann, ſo iſt da die größte Aſſimilation des Griechiſchen, dagegen in den andern iſt es ein Verſuch, dieſe Form in eine gewiſſe Analogie mit unſern urſprünglichen Formen hineinzubilden. Aber in dieſem Beſtreben, den Hexameter in ſeiner vollkommen griechiſchen Reinheit ins Deutſche überzutragen, iſt ſo viel an dem Grundcharacter dieſer Sprache modificirt worden, daß die Popularität deſſelben in unſerer Sprache ſehr zweifelhaft iſt. Wenn wir den Göthiſchen Hexameter betrachten, ſo ſteht dieſer in Beziehung auf die klaſſiſche Reinheit ſehr hinter dem Voſſiſchen zurük, aber weil er nicht ſo viel von dem Grundcharacter unſerer Sprache aufgeopfert hat, ſo hat der Göthiſche Hexameter eine weit größere Popularität. Auf der einen Seite iſt alſo der Göthiſche Hexameter viel unvollkommener als der Voſſiſche, auf der andern Seite aber iſt er mehr geeignet, dieſes Versmaaß einheimiſch zu machen. Fragen wir nun, was für einen Werth die Erfindung von neuen Sylbenmaaßen hat; ſo iſt zunächſt die Nachahmung von fremden auch eine Erfindung; und wollte man das Erfinden verbieten, ſo müßte man dies auch nicht geſtatten, und man würde dabei doch nicht wiſſen, wo man ſtehen bleiben ſollte, da am Ende jedes Sylbenmaaß einmal erfunden iſt, was dann auch zu verwerfen wäre. Dagegen die Beweglichkeit der Sprache in Beziehung auf die Erfindung metriſcher Formen repräſentirt weſentlich ihr Leben; und denken wir uns hier eine völlige Stabilität eintretend, ſo hat ihr Leben aufgehört, und ihr Erſtarrungsproceß (marasmus senilis) tritt ein. Bewegt ſich eine Sprache lange nur in gewiſſen Formen, ſo iſt dies ein Nachlaſſen des Wachsthums von ihrem lezten Entwikelungspunkt aus, aber es darf nicht die Hoffnung aufgegeben werden, daß nicht ein neuer Entwikelungsknoten entſtehe. Ein ſchlagendes Beiſpiel iſt die franzöſiſche Sprache. Dieſe war lange bei uns, was die Poeſie betrifft, proſcribirt, und nicht mit Unrecht; man zweifelte ſogar, ob es in jener Sprache überhaupt Poeſie gebe;

denn es war faſt alles nur Rhetorik geworden, und das Sylbenmaaß völlig erſtarrt, und die frühere Mannigfaltigkeit größtentheils verloren. Nun aber tritt eine neue Periode in ihr ein, indem die franzöſiſche Sprache gegenwärtig mehr in den allgemeinen Kunſtverkehr eingetreten iſt, und ſich namentlich die deutſche und engliſche Poeſie zum Muſter genommen hat, und ſie die antike Poeſie nicht mehr in ihrer eigenen franzöſiſchen Maske erblikkt, ſondern nach ihrer eigentlichen Natur anſieht. Daher tritt auch mehr Mannigfaltigkeit der Formen wieder hervor; und wenn man nun ſagt, daß dies nur von Einzelnen ausgehe, ſo iſt dies wahr, aber das Einzelne kann nur das Vortreffliche ſein, und das Vortreffliche kann ſich nur erhalten, wenn es eine breite Unterlage hat im Volke überhaupt, ſei es auch, daß manches jung wieder erſtirbt, wie in der Natur.

Ein ähnliches Verfahren werden wir nun auch in Beziehung auf das Innere der Poeſie einſchlagen. Wir haben dabei auszugehen von zwei ſehr weit auseinander gelegenen Punkten, die wir aber doch als einen Anfang anſehen können. In den allgemeinen Erörterungen, worin die erſte Anwendung des Princips der Kunſt auf das Gebiet der Poeſie gemacht wurde, haben wir daran feſtgehalten, daß ſich die Production der Poeſie unter der Form des Einzelnen für ſich, und im Zuſammenſein offenbare. Dabei lag zu Grunde, daß das Weſentliche und Ueberwiegende der Kunſt das menſchliche Sein iſt. Aber hierbei ſind wir ſtehen geblieben, und haben vom Minimum zum Maximum gleichſam ein Unendliches vor uns. Ein Minimum von poetiſcher Production iſt, wo die Kunſt noch an einem andern iſt. Der Gegenſtand iſt aber dann doch immer eine Thatſache, die aus dem Gebiete des menſchlichen Lebens entlehnt iſt. Auch ein Gebäude, das eine poetiſche Inſchrift erhält, drükkt doch die menſchliche Handlung aus, wodurch das Gebäude entſtanden iſt, und den Zwekk, den das Gebäude im menſchlichen Leben ausfüllen ſoll. Dies würde alſo ein Minimum ſein, denn

es handelt sich dabei nur um einen Moment. Der andere ganz entgegengesetzte Punkt ist der, daß man sagen kann, so wie hier die Poesie anfängt mit einer Angehörigkeit an das practische Leben, so hat sie einen andern Anfangspunkt in ihrem Vermischtsein mit der speculativen Richtung, und da tritt sie uns als eine ursprüngliche entgegen, worin zugleich, wenn wir auf die ganze Entwikkelungsgeschichte sehen, sich zwei Formen kund geben.

Es giebt Völker, welche die Scheidung zwischen Poesie und Speculation nie vollzogen haben, ihre Speculation ist immer poetisch geblieben, und der Inhalt ihrer Poesie speculativ. Da ist die Poesie noch an einem andern. Diese philosophische Richtung ist eine andere, als die eigentlich poetische Productivität, denn sie hat das Allgemeine als solches zum Gegenstande, sie hat es mit den Gesezen des Seins und Denkens zu thun, und ist also, wenn wir sie auch als freie Productivität ansehen müssen, doch nicht eine solche, welche wir unter den Begriff der Kunst fassen. Fragen wir nun, wie steht es mit diesen Formen der menschlichen Entwikkelung, wo diese Scheidung niemals vollzogen ist, wie bei der indischen? Für uns sind die Resultate dieser Operation auf keine Weise befriedigend, und wir können uns fast nicht in jenes Verhältniß versezen. Die poetische Form, so sehen wir die Sache an, hat so viel Gewalt gehabt, daß sie die Speculation in die Richtung auf die Productivität des Einzelnen hingebracht hat; so sind es uns Figuren, in welchen sich die ganze Wahrheit des Seins und Denkens im Einzelnen abbilden soll. Vergleichen wir dies mit der hellenischen Philosophie, so hat sich da beides geschieden, und darum ist jedes für sich zu größerer Vollkommenheit gediehen. Die Speculation kann sich nicht vollkommen entwikkeln, wenn sie sich nicht von der Poesie losreißt. Wo wir Prosa in der Speculation finden, da verschwindet denn auch sehr bald jene Anschauungsweise, und es geht das Fürsichsein der Philosophie an; aber die poetische Productivität verläßt dann auch immer mehr den speculativen Ge-

genſtand, und zieht ſich in das Gebiet der Darſtellung des Einzelnen, aber dies in ſeinem Reichthum in Beziehung auf den Typus, den es darſtellen ſoll. So iſt dieſe Scheidung vollzogen. Wenn ich dies nun darſtelle als unſere Art, dieſe Dinge anzuſehen, ſo will ich damit nicht ſagen, daß ſie etwa die unrichtige wäre, ſondern daß die orientaliſche Weltanſchauung ſie ſich nicht aneignen kann. In dem Gebiete, wo die Scheidung beginnt, können wir nun gleich in Beziehung auf die erſte Productivität der Poeſie zwei verſchiedene Formen unterſcheiden. Betrachten wir die Homeriſchen Dichtungen, ſo iſt in ihnen das Speculative auch geſetzt, denn die Homeriſchen Göttergeſtalten ſind in dieſer Hinſicht auf eine auffallende Weiſe gleichſam amphibienartig; von der einen Seite angeſehen, erſcheinen ſie, als hätten ſie ihr Leben in der Einzelnheit, auf der andern Seite, als ſtellten ſie gewiſſe Principien und Methoden des Daſeins und Wirkens dar. Betrachten wir die phyſiologiſchen Poeten der Alten, von denen uns freilich nicht viel übrig geblieben iſt, z. B. die Fragmente des Empedocles, ſo ſind hier offenbar Principien, die dargeſtellt werden, aber das Verhältniß derſelben iſt rein geſchichtlich dargeſtellt, und ſo kommen wir mit dem rein ſpeculativen Gehalt in die epiſche Form hinein. Dieſe Duplicität finden wir gleich anfangs. Denken wir uns, in der Homeriſchen Form verſchwinde dieſe Vermiſchung des Menſchlichen mit dem Göttlichen, ſo wäre der eigentlich ſpeculative Gehalt ausgeſchieden, und es bliebe das rein Epiſche. Es ließen ſich hier ſehr verſchiedene Abſtufungen denken. So iſt z. B. ſchon in der Odyſſee und Iliade hierin ein großer Unterſchied; das Principienartige der Götter tritt in der Odyſſee weit mehr zurück, und das Menſchliche tritt mehr hervor. In der Heſiodiſchen Poeſie tritt das Principienartige wieder ſehr hervor, aber für ſich, und hat ſich von dem eigentlich Epiſchen ganz geſondert. Denken wir uns nun hier, daß in der Darſtellung der Principien das Hiſtoriſche wegfalle, wobei freilich ſchwer iſt, zu

ſagen, ob der Dichter ſich das Hiſtoriſche als ſolches gedacht, oder bloß als die ſeiner Darſtellung nothwendig anhaftende Form, und nur die reine Darſtellung der Verhältniſſe bleibe, wie bei Empedocles die Darſtellung der vier Elemente ſammt der Attraction und Expanſion, ſo haben wir die Speculation auch der Form nach für ſich ſelbſt; aber dann wird auch, indem die poetiſche Form verſchwindet, ſich die Proſa ausbilden. Dies ſind alſo zwei relativ entgegengeſezte Punkte als die eigentlichen Anfangspunkte der Poeſie an einem andern, an den Einzelnheiten des practiſchen Lebens und an der ſpeculativen Richtung, und aus beiden entſteht hernach erſt ihre Selbſtändigkeit. Denn allerdings werden wir eben ſo ſagen können von jener philoſophiſchen Poeſie, daß überwiegend dabei nur die poetiſche Form exiſtirt, aber ſie iſt nur für den ſpeculativen Gehalt, der ihr gar nicht angehört, und es iſt alſo gleichſam eine Entdekkung, welche gemacht werden muß von dieſer Unzuſammengehörigkeit, damit beides ſich ſcheide.

Wenn wir aber dieſes Werden der Selbſtändigkeit der Poeſie ins Auge faſſen, ſo finden wir, daß ſich dieſelbe in der alten Entwikkelungsperiode nicht hat halten können, die Poeſie iſt da eigentlich nie iſolirt herausgetreten, ſondern ſo wie ſie auf der einen Seite die Selbſtändigkeit gewonnen hat, iſt ſie auf der andern Seite nothwendig in Verbindung getreten mit andern Kunſtzweigen, und ſo iſt ſie, daß ich ſo ſage, aus einer Hand in die andere gegangen. Ihr rein ſelbſtändiges iſolirtes Daſein iſt da ein Minimum, welches man kaum feſthalten kann. Die Homeriſchen Gedichte haben ſich urſprünglich erhalten durch die Recitation, und dies iſt, genauer betrachtet, eine Verbindung der Poeſie mit der Mimik, wenngleich es nur die Sprachmimik war. Aber nehmen wir hinzu, was in Platons Jon geſagt wird über die Rhapſoden, ſo ſieht man auch die Gebehrdenmimik hinzukommen, und ſo hat ſich dieſe Poeſie nur in Verbindung mit einem andern, nämlich der Mimik, erhalten. Erſt in

der Periode der epiſchen Gedichte der Alexandriner hat ſich dieſe Poeſie ganz ſelbſtändig gezeigt; dieſe ſind für das Leſen gemacht, und nicht für den Vortrag. Aber da ſind wir auch ſchon im Verfall der eigentlichen antiken Weiſe, in einem Uebergange zu dem Modernen. Die alten philoſophiſchen Poeſien ſind zwar allerdings nie recitirt worden, ſondern waren für Leſer geſchrieben; aber wenn ſie auch nicht mit einer andern Kunſt verbunden waren, ſo waren ſie doch auch innerlich nicht ſelbſtſtändig, ſondern an die Richtung der Speculation geknüpft.

Gehen wir wieder von dem andern Anfangspunkt aus, dem Epigramm, ſo iſt da die Poeſie im Dienſte des practiſchen Lebens, aber ſie iſt ganz frei von der Verbindung mit einer andern Kunſt; ſie ſteht da für ſich auf einem Stein und iſt für Jeden zu leſen. Wenn wir nun die oben bemerkte Duplicität des Epigramms näher betrachten in ſeiner überwiegenden Richtung zum Epiſchen oder Lyriſchen, ſo bleibt die Form derſelben, wie die Richtung auf das Lyriſche die Oberhand gewinnt, in ſehr enge Grenzen eingeſchloſſen; ſobald ſie aber jene Form verlaſſen will, ſo gehen die eigentlichen lyriſchen Metra an, aber es beginnt zugleich die Verbindung mit der Muſik. Die griechiſchen Productionen der Art, welche ſich noch in epigrammatiſcher Form bewegen, gehören ſchon einer ſpätern Periode an, und ſind mehr Imitation, wie bei Meleager. So entwikkelt ſich die Poeſie fortſchreitend in Verbindung mit der Muſik als Lyrik, mit der Mimik als Epik; aber das erſte können wir nur für die urſprüngliche Periode feſthalten. — Hier tritt nun aber gleich eine andere Möglichkeit ein. Denken wir uns, daß der Maler ſeinen Stoff nehmen kann aus der Poeſie, und hier ein ſolches Epos zugleich mit, ſei es mit einem mythologiſchen Element oder nicht, ſo muß ein ſolches Epos eine ganze Reihe von Aufgaben für den Maler darbieten; denken wir uns nun dieſe Reihe von Gemälden gegeben, und nun das epiſche Gedicht dazu, wie es recitirt wird, ſo entſteht eine noch lebendigere Auffaſſung, wenn ſich

zu der Recitation noch das Gemälde gestellt. Dergleichen findet sich nun sehr viel, wenn auch häufig nur in sehr niedrigen Regionen der Kunst, daß Gedichte zu Gemälden recitirt werden, und die Recitation durch das Gemälde ihre Anschaulichkeit erhält, indem die Mimik zugleich dabei bleibt; so haben wir da schon den Uebergang von dem Epischen in das Dramatische, und es fehlt nur noch das rein lyrische Element. Denken wir uns nun das Epos, wie darin ein großes öffentliches Leben dargestellt ist, wo große Massen vorkommen, und also auch der Gegensaz zwischen der Masse und dem Einzelnen hervortritt, so leidet das keine rein dramatische Darstellung, weil die Massen in ihrer Wahrheit nicht können gegeben werden; aber nun gewinnen wir doch sogleich die Idee des griechischen Drama, wenn wir sagen, eben deswegen sollen sich die Massen zurükziehen in einen kleinen Umfang, und in diesem sollen sie in eine Art von Gegensaz treten gegen die Einzelnen, so daß es nicht die Handlung des Einzelnen auf die Masse ist, wie im Epos, welche hier hervortritt, sondern die Handlung unter den Einzelnen stattfindet. Dies ist schon das eigentliche Wesen des griechischen Drama's im Gegensaz der einzelnen Personen und des Chors; aber es bleibt die Poesie durchaus in Verbindung mit der Mimik. So wie wir nun das Gemälde, welches zu der Recitation das ganze Zusammensein vergegenwärtigen soll, nicht ganz aufgeben wollen, sondern es beibehalten, um die leblosen Umgebungen der Handlung mit dabei zu haben, so haben wir hier die Decoration, und also die vollständige dramatische Darstellung, d. h. die Verbindung der Poesie mit der Musik, Mimik und der Malerei. Betrachten wir die moderne Poesie, so bietet sie uns dasselbe dar, aber freilich in ganz anderer Form, die nicht auf dieselbe Weise begreiflich ist; dies drükt zugleich den Gegensaz aus zwischen der antiken Poesie und der modernen. — Wenn wir nun das Lyrische für sich betrachten, so erscheint es ursprünglich als dem öffentlichen Leben angehörig, also auch an einem andern,

was in gewiſſem Sinne auch ein Kunſtwerk war, in gewiſſem Sinne aber auch ein Moment des practiſchen Lebens. So iſt das Lyriſche bei den allgemeinen Volksfeſten, ſie mögen religiös oder politiſch geweſen ſein; und hier dürfen wir nur an Pindar denken, um die Sache ſogleich in früherer Zeit in einer hohen Vollkommenheit zu haben. Laſſen wir den geſchichtlichen Zuſammenhang fahren, ſo iſt für uns rein parallel die lyriſche Poeſie, wie ſie ein Element des religiöſen Volkslebens iſt in dem Gottesdienſt. Jede feſtliche Verſammlung iſt allerdings in gewiſſem Sinne ein Kunſtwerk. Das ethiſche Princip, wodurch das ganze Volk conſtituirt wird, erſcheint im Einzelnen, und wird freie Productivität einzelner Momente. Da iſt alſo ſchon poſtulirt eine Subſumtion unter die Kunſt, die Forderung, das Ganze als Kunſtwerk zu betrachten; je beſſer es organiſirt iſt, um ſo mehr entſpricht es den Forderungen der Kunſt. Hier zeigt ſich die Poeſie in Verbindung mit dem Geſang wie bei den öffentlichen Aufzügen auch mit der Orcheſtik, und ſonſt mit allen andern Künſten, bis auf die bildenden, die ſich dabei freilich mehr zurükziehen, dagegen in der dramatiſchen Kunſt wieder hervortreten. So haben wir alſo hier die Poeſie überall in Verbindung mit den andern Künſten, und ein iſolirtes Daſein derſelben verſchwindet. In der modernen Poeſie zeigt ſich dies umgekehrt. Jede Verbindung der andern Künſte mit der Poeſie iſt zufällig, mit Ausnahme der eigentlichen dramatiſchen Darſtellung. Da entſteht uns alſo die Aufgabe, das Princip dieſes Unterſchiedes zu finden, und darin muß der Schlüſſel zu dem ganzen Verhältniß der antiken und modernen Poeſie liegen; und was dann als beiden gemeinſchaftlich erſcheint, wird ſich unſtreitig, als dem Weſen der Kunſt ſelbſt angehörig, entwikeln laſſen.

Wir finden in der Poeſie der neuern Zeit nicht bloß dieſelbe in allen ihren verſchiedenen Gattungen rein ſelbſtſtändig geworden, ſondern ſogar die dramatiſche Form, die urſprünglich

nur an die Darſtellung gebunden iſt, doch auch in der neuern Zeit ohne dieſe Beziehung auf die Darſtellung rein für ſich bearbeitet. Um dieſes richtig beurtheilen zu können, müſſen wir von dieſen zwei Punkten dabei ausgehen; nämlich die Entwikkelung der Poeſie in der neuern Zeit iſt einmal mehr ausgegangen von der Vorausſezung des Leſens, alſo dem einzelnen Gebrauch, ſodann auch nicht aus dem Zuſammenhange mit einem großen öffentlichen Leben, als vielmehr auch hier von dem Einzelnen aus. Aus dieſen beiden Punkten laſſen ſich faſt alle Differenzen zwiſchen der antiken und modernen Poeſie erklären. Allerdings finden wir dieſe Differenz ſchon ſehr frühzeitig, denn ſie iſt ſchon das Vorherrſchende in der römiſchen Poeſie, die ſich anſchließt an die Reproduction der griechiſchen Poeſie in der alexandriniſchen. Auch dieſe entſtand ſchon nach dem Verfall des großen öffentlichen Lebens bei den Griechen, und was ſich in der neuern Zeit als das Hofleben darthut, dieſes finden wir ſchon als ein großes Auseinandergehen derer, die daran Theil nehmen, und der Maſſe des Volkes, bei den Nachfolgern Alexanders. Die Poeſie konnte natürlich nicht untergehen, da ſie eine dem menſchlichen Geiſte weſentliche Richtung iſt, und wo ſie einmal in der Sprache iſt, da iſt es nicht anders möglich, als daß auch weiter in ihr producirt werde. Aber nun hatte der Zuſammenhang zwiſchen der Poeſie und der ganzen Form des öffentlichen Lebens aufgehört, alſo mußten entweder ganz neue Gattungen entſtehen, oder eine Nachbildung der alten, aber mit bedeutender Abweichung. Nun finden wir in jener Zeit beides. Die neuen Gattungen tragen auch ſchon den Character dieſer Bedingungen an ſich, denn das Idyll, was iſt es anders, als nur ein Uebergang der poetiſchen Form des Epiſchen in das Dramatiſche, obgleich ohne alle Beziehung auf dramatiſche Darſtellung. Es war wohl allerdings möglich, ſolche Idylle, wie die Theocrits, wie die proſaiſchen Mimen dramatiſch darzuſtellen, aber ſie waren darauf gar nicht berechnet. Damit fängt alſo eigentlich ſchon

die willkührliche Erfindung an. Die Nachbildungen waren theils in epischer, theils in dramatischer Form; aber in der lezteren nicht mehr im Gegensaz der Tragödie und Komödie, sondern in der sogenannten neueren Komödie, welche ebenso, wie das Idyll, in den Verhältnissen des Privatlebens verlief. Wenn wir auf die moderne Poesie sehen, so finden wir da vielerlei, was sich der genauern geschichtlichen Forschung in Beziehung auf seine Entstehung nicht ganz hat hergeben wollen; aber allerdings ist hier die Bildung, die wir gewissermaßen mit dem Homer parallelisiren können, auch in der Vermischung des Geschichtlichen und Mythischen. Dahin können wir die Sagen von der Edda an bis zu den Nibelungen rechnen, was seinen eigentlichen Ausgang der Tradition in die frühere Geschichte der später zusammengedrängten Völker hat, die sich erst im Mittelalter wieder gesondert haben. In diesen Sagen, welche den Stoff zu diesen Gedichten epischer Natur gegeben haben, wie zu vielem Analogen, was bald in der Form der Chronik, bald einzeln bearbeitet ist, finden wir diese Vermischung von bestimmten Zeiten und Personen in fingirten Verhältnissen, wo immer Anklänge da sind aus der Wirklichkeit, und dies ist das, was man der Homerischen Poesie als analog setzen kann. Gehen wir weiter, so finden wir eine große allgemeine Weltbegebenheit, welche die in der Sonderung begriffenen Völker in die mannigfaltigste Berührung brachte, die Kreuzzüge, und in diesen einen neuen poetischen Stoff, der auf die mannigfaltigste Weise hervortritt. Gleichzeitig damit war unter den romanischen und germanischen Völkern das Ritterthum ausgeprägt, welches ebenfalls eine Art von öffentlichem Leben bildete, aber zugleich in der Form des Privatlebens; es war eine Existenz, welche über das eigenthümliche Volksleben hinausging, und in mehrern verschiedenen Völkern und Staaten dasselbe war, indem es einen bestimmten Typus darstellte, der das menschliche Leben in sich schloß, und sich sehr dazu eignete, dieses durch freie Productivität in einer solchen Reinheit darzu-

ſtellen, wie es ſich in der Wirklichkeit nicht fand. Man erfolgte jene Spaltung der höheren Welt, die ſich aber an die Fürſtenhöfe anſchloß, und der großen Maſſe, und die Poeſie war an die erſtere gewieſen als lebendiges Daſein. Hier entſtand jenes Dichten für das Auge, für den Gebrauch kleinerer geſellſchaftlicher Kreiſe. Wenn wir nun fragen, ob da nicht etwas gegen über ſtand, ſo wäre freilich der Ort dazu geweſen in jener Zeit für ein wahrhaft öffentliches Leben nur in dem religiöſen Leben. Wäre da eine freie poetiſche Productivität möglich geweſen, ſo würden wir auf ſolche Weiſe eine vollkommen würdige Volkspoeſie, von dem Lyriſchen ausgehend, erhalten haben. Aber die Uniformität, die von der römiſchen Kirche ausging, und ſehr natürlich war, bei der Art, wie ſich das Chriſtenthum über dieſe Völker verbreitete, beengte dies, und die religiöſe Richtung erſtarrte in der Verallgemeinerung des Gregorianiſchen Kanons. Reſte von Volkspoeſie blieben, welche ſich an jene früheren Sagen der zwiſchen dem Hiſtoriſchen und Mythiſchen ſchwebenden Poeſie anſchloſſen. Hier ſehen wir aus der Veränderung der ganzen Lebensweiſe und der ſtärker ſich hervorhebenden Abſtufung der Bildung, wie die Poeſie ſich an jene höheren Kreiſe anſchloß, alſo nur an ein, wiewohl erhöhteres Privatleben. Hier hörte nun die Richtung der Poeſie auf die Vereinigung mit andern Künſten auf, und ſie fing nun an dem entgegengeſetzten Ende an, nämlich mit dem Reſte der Volkspoeſie, woraus auf der einen Seite der Kirchengeſang ſich entwikkelte, auf der andern Seite die mannigfache Form der lyriſchen Poeſie, die zu gleicher Zeit dem Tanze diente, wie dies der eigentliche Urſprung der Ballade iſt. Aber dies blieb in dieſem kleinen Umfange ſtehen. Auf der andern Seite gab es auch dramatiſche Darſtellungen überwiegend komiſcher Art, ernſthaft faſt nur in den religiöſen Darſtellungen, die ſich auf die feſtlichen Zeiten, beſonders auf die Paſſionszeit bezogen, aber in einer ſehr rohen Form.

Gehen wir nun, wie ſich dies unter die verſchiedenen modernen Völker verzweigt hat, ſo zeichneten ſich die Italiener beſonders durch eine epiſche, nach der muſikaliſchen Seite hinliegende Poeſie aus, die beſonders die Kreuzzüge und das Ritterthum zum Gegenſtande hat. Von derſelben Art, und mit ihr in genauer Verbindung ſtehend, iſt auch die ſpaniſche Poeſie. Bei den Engländern hebt ſich ſpäter die dramatiſche Poeſie hervor, und ergreift darin in der That die Geſchichte des Volkes, freilich aber erſt dann, als die das Volksleben umbildende Ariſtocratie hervortritt. Da finden wir dieſe Miſchung des Epiſchen und Dramatiſchen; denn wenn wir die hiſtoriſchen Dramen des Shakespeare betrachten, welche eine Reihe bilden, ſo iſt dies ja nichts anderes, als eine reine in einander greifende Darſtellung der Geſchichte, und zwar in einem viel größeren Zeitraume, als Homer in Odyſſee und Iliade umfaßte. Dieſe Darſtellung war aber auch urſprünglich nur von den Großen ausgegangen, dieſe konnten allein eine ſolche Darſtellung bewirken; aus dem Volksleben konnte ſo etwas nicht hervorgehen, in dieſem war nur der rohe Stoff der Komödie gegeben, und dieſe beiden Formen traten nun zuſammen. Wir brauchen hier nur bei Shakespeare ſtehen zu bleiben, der davon der Gipfel iſt, und ſeine geſchichtlichen Tragödien betrachten, wie ſeine Komödien, die meiſt auf Novellen, wie früher epiſch bearbeiteten traditionellen Gegenſtänden beruhten, in welche das komiſche Element eingemiſcht war. Es ſteht da gewiſſermaßen wie ein Vorzeichen da der nachherigen geſchichtlichen Entwikkelung jenes Landes, durch die ſich das democratiſche Element in das Gebiet der Ariſtocratie hineindrängte. — Gehen wir nach Frankreich hinüber, ſo finden wir da am beſtimmteſten die Poeſie auf dem Punkte ſtehend, daß ſie eine Zeitlang ganz und gar an das Hofleben gebunden iſt, und ſich an dieſem entwikkelt. Wenn wir dabei die klaſſiſche Poeſie betrachten, ſo finden wir hier im weſentlichen die Nachahmung der antiken Tragödie, die auf uns häufig einen komi-

ſchen Eindruk macht, weil wir ſelbſt jene in ihrer urſprünglichen Geſtalt inne haben und nun ſehen, wie hier dieſe Gegenſtände in modernem Geiſt und modernen Formen vorgetragen werden. Dieſe Nachbildung hing ſich aber ſehr überwiegend an das, was der damaligen Geſtaltung der Dinge, dem Monarchiſchen, am nächſten kam. Sehen wir auf die lyriſche Poeſie, ſo iſt dieſe hier in ſehr enge Grenzen eingeſchloſſen durch die dürftige Quantitätsdifferenz der Sylben, bei welcher der Rhythmus faſt nur am Anfang und am Endpunkt der Zeilen bemerklich iſt, was als Imitation ins Deutſche überging. In dieſer Beſchränkung iſt eine Mannigfaltigkeit von lyriſchen Formen, aber allerdings nur als vom Einzelleben ausgehend, und ſo die Gemüthszuſtände des Einzelnen in den Verhältniſſen des Einzellebens ausſprechend, und ohne alle Richtung auf die Vereinigung mit andern Künſten; denn daß dergleichen Lieder in Muſik geſezt wurden, iſt bloß zufällig. Hier finden wir ein Gebiet, was auch in der italieniſchen Poeſie ſehr weit verbreitet iſt, nämlich die erotiſche Poeſie, die in der modernen Entwikkelungsgeſchichte einen ſo überwiegenden Raum auf dem Gebiete der muſikaliſchen Poeſie einnimmt, von der man ſagen kann, daß ſie ſich ganz und gar in das Gebiet des Religiöſen und Erotiſchen ſpaltet. Allerdings finden wir dieſe auch in der alten Poeſie, aber ſehr zurükktretend. Es wäre freilich nicht möglich, wenn dies nicht in dem urſprünglichen Keim der Poeſie läge, daß dieſe einen ſo großen Raum in der neuern Poeſie einnehmen könnte, und eben deshalb mußte es ſich auch überwiegend zeigen; aber in demſelben Maaße, als die Poeſie ſich an das öffentliche Leben anſchließt, muß das Erotiſche zurükktreten, denn es endigt doch immer in bloßem Schmerz oder in den Beziehungen des Privatlebens; daher es erſt in der ſpätern griechiſchen Poeſie und in der römiſchen ſtärker hervortritt, und ſo hernach in der modernen. Hier finden wir nun auch die Duplicität, die Richtung der muſikaliſchen Poeſie in dem öffentlichen Leben iſt faſt ganz auf das religiöſe

Gebiet beſchränkt, weil in dem politiſchen das Volksmäßige faſt ganz zurükktrat, und die von dem Privatleben ausgehende Poeſie überwiegend erotiſch war. Sehr eigenthümlich iſt es, daß dieſe zwei ſcheinbar ſich widerſtreitenden Richtungen doch ſich wieder in einander verflochten haben, das Erotiſche geſteigert ward bis zur religiöſen Heiligkeit, und das Religiöſe in mannigfaltigen Formen bis zu einer erotiſchen Darſtellung des Verhältniſſes zwiſchen dem Einzelnen und demjenigen, den man als Quelle der religiöſen Gemüthszuſtände anſah, nicht nur in dem Verhältniß des Einzelnen zu Chriſto, ſondern auch in der römiſchen Kirche des Einzelnen zu den Heiligen. Wollten wir hierin nicht die Richtung erkennen, die dieſe zwei ſich ſpaltenden Zweige der Poeſie mit einander zu verbinden ſtrebt, ſo würden wir ſchwer dieſe Thatſache verſtehen können. Denn fragt man, iſt hier das eigentlich Originale urſprünglich die poetiſche Erfindung, oder die religiöſe und erotiſche Bewegung, ſo würde man ſich ſehr irren, wenn man das leztere annähme; denn es war beides poetiſche Erfindung, die aber hernach wirkliche Wahrheit wurde. Dieſes ſpielt nun an eine Aufgabe, die uns noch übrig iſt, und was eine ſehr wichtige Frage iſt, die wir noch zu beantworten haben, nämlich wie bei der poetiſchen Darſtellung das urſprüngliche innere Urbild des Dichters, in ſofern es doch auch Productivität unter der Form des Einzelnen iſt, ſich verhält zu der Wirklichkeit, d. h. zu dem, was wir unter der Potenz des äußern Eindrukks empfangen, und zu dem, was man das Ideal nennt, und worunter man meint die Gleichſtellung mit dem, was man ſich als das Maximum des ethiſchen Werthes darzuſtellen geneigt iſt. Dieſe Streitfrage iſt immer noch in der Theorie, die aber auch zugleich den Geſchmakk in zwei ſtreitige Regionen theilt; ſo daß dieſer Gegenſaz nicht für identiſch zu halten iſt mit dem zwiſchen Tragiſchem *) und Komiſchem; denn es iſt nicht das

*) In den allgemeinen Erörterungen und auch ſonſt wird das Tragiſche von Schleiermacher nur andeutungsweiſe behandelt.

Einzelne, in sofern es sich in seiner Richtigkeit darstellt, sondern die Frage ist, was ist der poetische Gegenstand, das Einzelne in seiner Wirklichkeit, oder, sofern es das Allgemeine darstellt, und niemals in der Wirklichkeit ist? Dies ist der Gegensaz, der in der Theorie unter verschiedener Benennung immer geherrscht hat, und die Production, so wie den Geschmakk beherrscht; so daß wir auch hier zwei entgegengesezte Endpunkte haben, und die dazwischen liegende Reihe uns darstellen müssen.

Wenn wir uns erinnern, daß wir alles eigentlich Technische ausgeschlossen, daß aber die Principien zu dem eben Gesagten in der bisherigen Auseinandersezung liegen, so wird sich dadurch dasselbe rechtfertigen lassen. Gehen wir davon aus, was das Specifische in der dichterischen Begeisterung ist, so habe ich gesagt, daß wir hier die freie Productivität nicht in der Form des Bildes, sondern in der Form der Vorstellung haben, also in der wesentlichsten und ursprünglichsten Verbindung mit der Sprache; und fragen wir, was sich als Gegenstand dieser Production qualificirt, so finden wir in der ganzen Geschichte der Poesie das geistige Leben als das hervorragende. Wenn wir auch ausgeschlossen haben die philosophische Poesie, so ist das Verhältniß zwischen der Poesie, die sich mit den natürlichen Dingen beschäftigt, und der, die das Menschliche darstellt, bei weitem geringer, als die Differenz von Landschafts- und Historienmalerei. Daher concentriren wir uns gleich im Voraus auf das Menschliche. Nur finden wir hier auch unter den beiden Hauptzweigen ein bestimmtes Auseinandergehen; denn wenn wir die lyrische oder musikalische und die epische Poesie nehmen, so hat es die lyrische mehr mit der Natur zu thun, die epische dagegen mit einer Reihe von Ereignissen, wobei mehr die menschliche Thätigkeit hervortritt, und in Beziehung auf das Leben überhaupt ist es dort im Lyrischen der Moment, mit dem es die Poesie zu thun hat, während sich die epische mit einem zusammenhängenden Leben beschäftigt. Nehmen wir dagegen die

dramatiſche Poeſie als ein mittleres zwiſchen beiden, und aus beiden zuſammengeſezt, ſo iſt hier auf der einen Seite ein Moment, welcher dargeſtellt wird, aber wie er hervorgeht aus dem Zuſammenwirken mehrerer Menſchen; dieſer entſcheidende Moment iſt in der Kataſtrophe. Betrachten wir ſie von dem Standpunkte des Epiſchen, ſo verlangt ſie die Unmittelbarkeit des Gegenſtandes, ſo daß der Dichter ganz zurüktritt. Wir ſehen hier zweierlei Richtungen, die die dramatiſche Poeſie nehmen kann, die eine iſt die mehr muſikaliſche, die andere die mehr epiſche. Wenn wir nun fragen, iſt alſo alles, was Moment ſein kann im menſchlichen Leben, ein Gegenſtand für die muſikaliſche Poeſie, und iſt jede menſchliche Figur ein Gegenſtand für die epiſche Poeſie, ſo brauchen wir hierüber für die dramatiſche Poeſie nichts beſonders weiter aufzuſtellen, indem das Drama in dieſen beiden aufgeht. Dies iſt die Frage, die zugleich das Verhältniß des Einzelnen zu dem Ganzen, ſowohl in der lyriſchen als epiſchen Poeſie, mit entſcheidet. Wir wollen dabei an dasjenige anknüpfen, was wir im Allgemeinen über die Art und Weiſe der Productivität in der Kunſt geſagt haben, nämlich es ſolle die freie Productivität der Kunſt die Form, die dem menſchlichen Geiſte auf ideale Weiſe einwohnt, und zugleich auf reale Weiſe in der Natur ſich als Einzelnes kund giebt, auf eine ſolche Weiſe darſtellen, daß das innere Princip rein erſcheint und befreit von der Einwirkung fremder Principien, die darin vorkommen. Welches ſind nun aber die verſchiedenen Anwendungen, die man hiervon für die Aufgaben der Poeſie gemacht hat? Wir können ſie ſogleich in zwei verſchiedenen Punkten auffaſſen. Die einen ſagen, alles Unvollkommene in dem einzelnen menſchlichen Daſein, auch die ethiſche Unvollkommenheit, worin das einzelne Daſein erſcheint als nicht vollſtändig von geiſtigen Principien beherrſcht, ſei nur zu erklären aus der Einwirkung fremder Principien auf die geiſtig bildende Kraft der Natur; und wenn das einzelne ohne alles Störende ſich entwikkeln könnte, ſo würde

das geiſtige Princip ſich vollkommen darſtellen. Wenn alſo der Dichter dieſen Typus darſtellen will, der hier kein anderer iſt, als den der menſchliche Geiſt in der Mannigfaltigkeit der äußern Erſcheinungen des Daſeins darſtelleu ſoll, frei von allen ſtörenden Einwirkungen, ſo hat er nur darzuſtellen völlig geiſtig durchgebildete Individuen, d. h. jeden als ſein eigenes Ideal. Umgekehrt ſagen die andern, dieſe Vollkommenheit, die jene als das Urſprüngliche hervorhöben, ſei nichts anderes, als die unerreichte, und für die endliche Erſcheinung unerreichbare Aufgabe, der Dichter aber ſolle das Menſchliche darſtellen in ſeiner Wahrheit, und was jene als ſtörende Einwirkung erklären wollten, gehöre mit zu der Wahrheit des Einzellebens. Alſo ſeien die Geſtaltungen, die in dem Dichter leben, keineswegs in ihrem Ideal darzuſtellen, vielmehr würde dies die Unwahrheit ſein, nun müſſe aber die vollkommene Wahrheit dargeſtellt werden, und daher auch in ihren ethiſchen Unvollkommenheiten, die eine vollkommene Darſtellung nicht hindern. — Wenn wir nun die erſte Forderung rein aufſtellen, ſo ſehen wir, daß ſie das Komiſche in der Poeſie nicht zuläßt, und daß ſie in der That ebenſo nicht geſtatten würde die dichteriſche Darſtellung deſſen, was wir gemeine Natur nennen, ſo wie ſich die einzelnen Menſchen in der Maſſe darſtellen; denn die Maſſe würde von einem ſolchen Princip aus gar nicht ſein, wenn nicht die geſelligen Verhältniſſe ſo ſtörend und drükkend auf ſie einwirkten. Dagegen die andern würden alles aufnehmen und ſagen, daß es nur darauf ankomme, daß der Dichter das Einzelne wahr mache, nicht nur im Einzelnen, ſondern auch im Ganzen, im Epiſchen, wie im Dramatiſchen, objectiv oder ſubjectiv in der muſikaliſchen Poeſie. So wie der Dichter dies als Wahrheit erkennen und wiedergeben könne, ſo habe er auf ſolche Weiſe ſeine Aufgabe vollſtändig gelöſt. — Es bedarf, wie ich glaube, nur geringer Ueberlegung, um einzuſehen, daß dies keine reine Gegenſäze ſind, ſondern beide Behauptungen gehen von einem andern Punkte aus, aber beide

ſind nicht ganz zu vernachläſſigen. Von dem Dichter gilt, was von dem bildenden Künſtler geſagt iſt: Das urſprüngliche Kunſtwerk iſt das rein Innerliche, und das Herausſtellen in die Erſcheinung iſt ein zweiter Act; es gehört aber zu der Eigenthümlichkeit der Poeſie, daß ſich hier beides nicht ſo unterſcheiden kann, weil der Dichter auch nur in ſich in der Form der Sprache produciren kann. Er hat ſeine Vorſtellungsreihe nicht urſprünglich, als bis er ſie ausgeſprochen hat, und das Aeußere hat keinen andern Unterſchied, als die organiſche Bewegung. Aber doch muß beides berükſichtigt werden. Sobald der Künſtler ſein Innres heraustreten läßt, ſo will er ſich ſelbſt dadurch in ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit in das andere hinein verpflanzen. Daraus entſtehen nun zweierlei Aufgaben für den Künſtler, die wir auch für den Dichter ſondern müſſen. Hat der Dichter es überwiegend mit den Erſcheinungen der menſchlichen Natur zu thun, alſo mit dem Geiſt in der Form des Menſchen, und ſagen wir, daß verſchiedene Momente ſich in ihm bilden müſſen, die ſich theils auf das gemeinſame Menſchliche, theils auf die menſchliche Individualität beziehen, ſo werden wir um ſo mehr zugeben müſſen, daß, je mehr ein Einzelner in ſeinem Bewußtſein des menſchlichen Geiſtes beſchränkt iſt, je weniger er das andere in ſeiner ganzen Mannigfaltigkeit auffaſſen kann, um ſo weniger kann er ein Dichter ſein. Wenn man von dem Maler und Bildhauer ſagt, es müßten ſich immer in ihm Geſtalten bilden, aber dies beides, das innere Geſtaltenbilden und das äußere Heraustreten iſt ein Proceß, und nur auf verſchiedenen Stufen, — ſo werden wir auch von dem Dichter ſagen können, es müßten ſich immer in ihm ausgezeichnete Momente des menſchlichen Daſeins und Geſtaltungen des menſchlichen Geiſtes bilden; aber dies läßt ſich von der Continuität des Auffaſſens gar nicht trennen, ſondern der Dichter muß in beſtändiger Beobachtung des menſchlichen Geiſtes und ſeiner Erſcheinungen ſein, und ſich darin immer reſtituiren. Je reicher und vollſtändiger beides in

ihm iſt, deſto mehr wird er ein Dichter ſein; und dies muß in ihm zuſammen ſein mit jener Productivität und jener ſo zu ſagen abſoluten Gewalt in der Sprache. Aber wenn dies das erſte Moment iſt, ſo fragt es ſich nun, wie es ſich zu der erſten Anſicht ſtellt; werden wir da ſagen können, daß da lauter idealiſirte Geſtalten zum Vorſchein kommen werden? Dies wird niemand behaupten, ſondern ſoll ein Zuſammenhang ſein zwiſchen dem wahrhaften Auffaſſen des menſchlichen Daſeins und den menſchlichen Geſtaltungen, die ſich innerlich bilden, ſo muß auch der Typus, von welchem er ausgeht, in dem geſchichtlichen Gegebenſein des Menſchen vorhanden ſein; aber in dem iſt niemals eine ſolche rein geiſtige Durchbildung vorhanden, ſondern nur ein Streben darnach. In der rein idealiſirenden Forderung ſcheint es auf das Höchſte auszugehen, aber genau betrachtet, iſt ſie etwas dürftiges; denn wenn man noch dazu nimmt die ganze Mannigfaltigkeit des objectiven Daſeins, ſo ſieht man, wie die wahre Objectivität darin nie zum Vorſchein kommt, ſondern das Subjective überwiegt. Daher kommt es, daß dieſe Theorie ſich immer überwiegend an die muſikaliſche Seite hält, auch im Dramatiſchen, weil in ihr die Subjectivität hervortritt. — Aber wenn wir nun auf das zweite Moment ſehen, ſo ſagen wir, wie der Dichter mehr als jeder andere Künſtler die Richtung auf das Heraustreten hat, weil die Sprache immer ſchon ein Heraustreten iſt, ſo gehört es auch immer zu der weſentlichſten Forderung, die er ſich ſelber ſtellt, daß das, was er herausſtellt, ſo aufgefaßt werden kann von andern, wie er es giebt. Er muß alſo auch produciren im Gebiete ihres Auffaſſens, ſonſt iſt ſeine Tendenz eine leere geblieben. Wie wir nun geſagt haben, es ſei einer von den bedeutendſten Unterſchieden der antiken und modernen Poeſie, daß die eine überwiegend von dem öffentlichen Leben, die andere mehr von dem Einzelleben ausgehe, ſo hat dieſes leztere ſeine Grenzen darin, daß nur was auffaßbar iſt, allein kann darſtellbar ſein; alſo wenn die Poeſie nicht von dem

öffentlichen Leben ausgeht, so muß sie doch immer von dem Gesammtbewußtsein der Mitwelt ausgehen, d. h. sie muß mit ihrer Darstellung in dem Umkreise der Wahrheit des Bewußtseins derjenigen sein, für welche sie darstellt. So wie wir auf jene Subjectivität des Ideals zurükgehen, so kann keiner dafür stehen, daß sein Ideal auch das aller andern ist für alle Individualisationen; und so sehen wir, wie diese Forderung, wenn wir sie auf das zweite Moment zurükführen, völlig in das Leere und Unsichere hinausgeht.

Nun ist noch die zweite Voraussezung ebenso näher zu betrachten, nämlich sich bei der Darstellung überwiegend und ausschließlich an die Wahrheit zu halten, d. h. so wie diejenigen, denen ein Dichterwerk geboten werde, dies zurükführen können auf ihre eigene Erfahrung, so sei es gut. Dieses Zurükführen der ganzen Aufgabe auf das zweite Moment wollen wir hier in seinem ganzen Umfange verfolgen. Denken wir uns einen Dichter, in welchem sich nur gemeine Natur construiren wollte, aber er faßte sie in ihrer Wahrheit, und stellte sie so dar, und ein solcher wollte nun ein großes Epos oder ein Drama in den größten Formen bilden, und nur gemeine Natur dazu nehmen, so würde dies Niemand aushalten, oder behaupten, so wahr auch alle einzelnen Gestalten seien, daß dies Poesie wäre. So wie wir z. B. Gemälde ansehen, die lauter gemeine Natur darstellen, so werden wir uns vielleicht an der Wahrheit der Darstellung erfreuen, aber als die einzige Malerei werden wir es nicht anerkennen, sondern nur als eine beschränktere Art. So wie wir uns dagegen eine geschichtliche Darstellung denken, die eine bedeutende Volksbegebenheit ist, so müssen hier auch ausgezeichnete Personen da sein. So wie also ein poetisches Ganze aus der gemeinen Natur bestehen soll, so kann es nur etwas geringfügiges und also eine untergeordnete Gattung sein, und daher kann es keine höhere Vollkommenheit haben. Wer nichts als solches produciren wollte, von dem würde man sagen, daß

er ein ſehr beſchränktes Talent habe. Aber die ausgezeichnetere menſchliche Natur darf auch nur in ihrer Wahrheit dargeſtellt werden, und nur ſo wie ſie im geſchichtlichen Leben iſt. Finden wir eine Richtung, die einzelne ſo zu idealiſiren, ſo finden wir uns aus der reinen Objectivität herausverſezt ins Gefühl, weil wir gleich die Ueberzeugung gewinnen, es ſei nicht ein wirklich Sein dargeſtellt, ſondern die Richtung, die der Darſtellende der menſchlichen Natur erſt geben will, und das iſt nicht Poeſie, es geht über dieſelbe hinaus. Alles daher, was von dieſer Art iſt, verweiſen wir in die muſikaliſche Seite der Poeſie; da kann der Dichter idealiſiren ſo viel er will, weil es da als ſeine Beobachtung erſcheint, in der objectiven Poeſie aber iſt es eine Unwahrheit. Wenn man alſo dieſe beiden Forderungen gegen einander ſtellt, ſo folgt, ihr Gegenſaz entſteht daraus, daß, indem man ſich auf die eine Seite ſtellt, man die andere vernachläſſigt.

Wenn nun aber der Dichter in dem Ideale etwas ſo darſtellt, wie es nicht in der Wahrheit des wirklichen Seins da iſt, ſondern nur eine Richtung, die er ihm geben will, ſo haben wir geſagt, es ſei nicht Poeſie. Daher bleibt die Frage, was iſt es denn? Es iſt eine andere, aber unrichtige Rükwendung in die Philoſophie, denn es iſt das Ethiſche. Die Ethik ſoll die Richtung ausſprechen, die das menſchliche Sein nehmen ſoll, das kann aber gar nicht ausgeſprochen werden in der Form des einzelnen Seins, ſondern in der Maxime, Regel, dem Allgemeinen, und die Vermiſchung dieſes in der Form von jenem darzuſtellen, iſt das πρῶτον ψεῦδος der ſogenannten idealiſirenden Richtung. Daraus entſteht in den Figuren ein Schillern zwiſchen Wahrheit und Unwahrheit, ein Mangel an feſter Begrenzung, das was Göthe ſehr richtig das Nebuliſtiſche genannt hat. Allein in der muſikaliſchen Poeſie iſt dagegen nichts einzuwenden, auch da erſcheint es in doppelter Form, einerſeits als Sehnſucht aus dem Wirklichen nach etwas Höherem, andererſeits als Zurükſtoßen des Wirklichen in ſeiner Unvollkommenheit. Das

letztere ist das Wesen der Lyrik, sofern es ein poetisches ist. In der objectiven Seite der Poesie aber müssen immer die Grundverhältnisse der Erscheinung des menschlichen Geistes in seinen verschiedenen Abstufungen vorwalten, aber gebaut auf die Principien der Menschenwelt, in und für welche der Dichter darstellt. Nicht als ob er sich beschränken müßte auf das unmittelbar Vorliegende, sondern er kann die ganze Vergangenheit mit aufnehmen; aber er dichtet dann nur für die, welche ein geschichtliches Bewußtsein haben. Will er für die Masse dichten, so kann er sich nur an das halten, was in ihrem Bewußtsein liegt. Da entsteht eine Sonderung in dem Grade, als die Stände sich trennen. Es wäre aber gewiß eine höchst einseitige Foderung, wenn man sagte, die Poesie solle nur für die höhere Gesellschaft sein, und gar keine Volkspoesie; auf der andern Seite sehen wir aber das ungeschlachte sich Erniedrigen für die Masse, wie in Bürger und mehreren seiner Nachahmer. In der That, je mehr jene Differenz aufhört, und jenes geschichtliche Bewußtsein sich verbreitet, desto mehr kann sich auch die Dichtung verbreiten. Erst wenn ein Volk vollkommen durchgebildet ist, so daß alles sich in unmerklichen Uebergängen verliert, und es einen gemeinschaftlichen Boden für das Ganze giebt, erst dann wird jener Streit des Idealen und Wirklichen sich ganz und gar in sich selbst erledigen.

Schlußbemerkung Schleiermachers.

Dies möge über die Poesie genügen; ins Einzelne könnte man nur gehen, wenn man eine eigene Vorlesung über die Poesie hielte, die nun hier als das letzte am schlimmsten weggekommen ist.

Einzelne Ergänzungen zu der lezten Abtheilung der Künste aus den frühern Vorlesungen von Schleiermacher darüber.

In dem Collegienhefte von 1819 heißt es über die Elegie: Das pentametrische Gedicht, die Elegie, ist offenbar Uebergang aus dem Epischen ins Lyrische, sowohl der Form als dem Inhalte nach; es ist so durchaus untergeordnet. Die Gnome führt wieder in die Prosa zurük, die Darstellung kann poetisch sein, und zwar lyrisch, aber der Inhalt bleibt prosaisch.

Ebendaselbst über den Chor des antiken Drama: Der Chor stellt das Betrachtende dar, das gemeinsame Bewußtsein, in das sich der Gegensaz der einzelnen Personen immer auflöst.

In den Collegienheften von 1825 heißt es in Beziehung auf das antike Drama überhaupt, indem Schleiermacher zunächst vom Epos ausgeht: Die beiden Hauptpunkte im Epos sind Unendlichkeit nach Außen und Innen und Aufgehen des Dichters in dieser reinen Objectivität, wobei er eigenthümlich das schauende Organ des Lesers ist. Dem gegenüber stehen im Drama Abgeschlossenheit der Handlung und Subjectivität als Theilnahme des Dichters an der Handlung. Diese Theilnahme des Dichters stellt sich besonders dar im dramatischen Chor. Dies gehört also mit zur Structur des alten Dramas, außer den handelnden Personen sind Schauende, die als handelnd zurücktreten. Dies liegt in der Natur des öffentlichen Lebens, wo diese Form unmittelbar gegeben war, wenngleich im einzelnen Fall dichterische Freiheit herrscht. Die handelnden Personen repräsentiren die reine Seite der Objectivität des Epos, der Chor das musikalisch-lyrische Element; nämlich die Wirkung der Handlung in allmäliger Entwikkelung auf die Schauenden und Hörenden; so ist das antike Drama die Synthesis von epischer und lyrischer Poesie, aber mit Ueberwiegung der erstern; die handelnden Personen repräsentiren die reine Dichtung, sie sind das

Thema, über das der Chor auf eine freie Weiſe phantaſirt. So ſtellt ſich das Ganze als eine natürliche Form dar. Von einer dramatiſchen Dichtung ohne Beziehung auf die Darſtellung wußte man nichts bei den Alten, und in der Verbindung der Künſte war kein ſo freies Zuſammenwirken wie bei uns. Der Dichter gab das Muſikaliſche und Mimiſche an, und der Mime war kein freier Künſtler, ſondern vom Dichter eingeübt, ebenſo die das Gedicht begleitende Muſik vom Dichter beſtimmt, wie dies namentlich von der alten Tragödie gilt. — Ein anderer Punkt, der im Vergleich mit dem modernen Drama ſehr im Auge zu behalten iſt, betrifft den Gegenſtand. Hier iſt nämlich, wie im Epos, die Gebundenheit an die Sage, und kein rein Erfundenes. Die Abgeſchloſſenheit der dramatiſchen Handlung könnte damit in Widerſpruch zu ſtehen ſcheinen, da die verſchiedenen Perſonen in verſchiedenen Dramen anders entwikkelt ſind. Aber es hängt dies im antiken Drama mit der Charakterzeichnung zuſammen; es iſt dieſe nämlich daſelbſt nicht ſo, daß die einzelnen Momente der Handlung Spiegel der perſönlichen Eigenthümlichkeit der handelnden Perſonen ſind, nicht alſo die Handlung dem Character dient, ſondern umgekehrt. Hiermit hängt zuſammen, daß in dem antiken Drama keine Ueberraſchung war, wie bei dem neueren. Die Fabel war weſentlich bekannt, die Aufmerkſamkeit ging nur auf die poetiſche Darſtellung der in allgemeiner und unbeſtimmter Form bekannten Thatſache. Dies iſt allerdings etwas ſehr Reines, denn die Ueberraſchung liegt nicht in dem Gebiete der Kunſt urſprünglich, ſondern iſt erſt hineingebracht aus der Natur des Lebens. Die Erfindung geht dann nur auf die innere Eigenthümlichkeit und Behandlung des bekannten Gegenſtandes im Einzelnen; die eigentliche Kataſtrophe liegt im Gegebenen. Das Künſtleriſche iſt die Art der Gegenwirkung einzelner Perſonen und die Darſtellung ihrer Entwikkelung im Leben. Wenn in jeder Einheit einer abgeſchloſſenen Handlung nothwendig ein Gegenſaz ſein muß, ent-

weder von zwei ſtreitenden Parteien, oder von Anſichten, Maximen u. ſ. w., ſich aber der Dichter an das Gegebene hält, ſo ſieht man, daß eben ſo wenig, wie an die Ueberraſchung, an eine conſtante Maxime in dem, was wir die poetiſche Gerechtigkeit nennen, im antiken Drama zu denken iſt, wie dies die innere Conſtruction deſſelben aus dem Lyriſchen und Epiſchen aufzeigt. Iſt nämlich die Handlung abgeſchloſſen, aber das muſikaliſche Spiel durch das lyriſche Element nicht zur Ruhe gebracht mit einem beſtimmten muſikaliſchen Schluß, ſo iſt die Dichtung nur von einer Seite geſchloſſen; alſo iſt eine nothwendige Forderung und gehört zur Einheit des antiken Drama's die Beruhigung. Dieſe iſt aber nicht das, was bei den Neuern die poetiſche Gerechtigkeit iſt, wobei mehr der juridiſche Geſichtspunkt gilt. Die Ruhe des antiken Drama hängt nicht mit dem Triumph des Rechts zuſammen, und iſt oft einem unbegreiflichen Zuſammenhange des Schikſals unterworfen, der dem Rechte ſcheinbar Hohn ſpricht. So im Oedipus. Daher iſt es nichts ſeltenes, daß Perſonen, die in dem einen Drama am meiſten das Recht, die Ordnung und die Mäßigkeit repräſentiren, in einem andern wieder gewaltthätig erſcheinen, und ſich in Ungerechtigkeit umher bewegen. Dies würde bei uns als Verlezung der poetiſchen Gerechtigkeit gelten.

Wenn wir nun von dieſer Einheit des Ganzen auf die andere Seite gehen, und fragen, welches das Geſez der Mannigfaltigkeit ſei im antiken Drama und das Maaß der Kunſtvollkommenheit des Einzelnen im Zuſammenhange mit dem andern, ſo iſt hierbei auch auf die Form zu ſehen und auf die Behandlungsweiſe der Sprache im antiken Drama. Das antike Drama in ſeiner Abgeſchloſſenheit iſt immer auf eine kleine Anzahl von Perſonen beſchränkt. Dazu kommt der Chor, der aber auch bald auf eine beſtimmte Anzahl zurükgeführt wurde. Die Anzahl der eigentlich handelnden Perſonen hängt genau mit der Handlung des Drama zuſammen, denn nur aus der Wirkung und Gegen-

wirkung konnte die Einheit hervorgehen. Im modernen Drama iſt dieſe Anzahl weit größer, dadurch wird aber auch die Ueberſicht des Ganzen erſchwert; es kommt dies aber daher, daß unſer modernes Drama nicht nothwendig auf die Darſtellung berechnet iſt. Im antiken Drama iſt die Mannigfaltigkeit der Perſonen leicht zu überſehen, und daher das Ganze auch leichter zu faſſen. Je mannigfaltiger nun unter der kleinen Anzahl von Perſonen das Leben und die Thätigkeit iſt, deſto beſſer iſt das Drama; doch iſt nicht gerade nothwendig, daß in jeder Tragödie der Tod mehrerer Hauptperſonen erfolge, ſondern es kommt nur auf die Wirkung der Darſtellung der Geiſteskräfte gegen einander an, welche einzeln ſich entwikkeln, und nur die Beweglichkeit des Einzelnen im Handeln wird dargeſtellt, und ſo kann eine große Mannigfaltigkeit entſtehen, deren Maximum bei einer kleinen Anzahl von Perſonen zu leiſten das iſt, was die Alten bezwekkten. — Die Alten kennen in ihrem Drama gar keine Proſa; allein da ein Drama aus Dialogen beſteht, ſo meinten Neuere, es müſſe das Drama auf die Proſa zurükkgeführt werden, denn dies bewirke Täuſchung und gehöre zur Natürlichkeit. Allein die Alten legten keinen Werth auf die Täuſchung, und wollten nicht ſolche Natürlichkeit, ſondern nur die Natürlichkeit des Dichters, und wenn wir davon ausgehen, daß das Kunſtmäßige immer das iſt, was ſein Maaß in ſich ſelbſt hat, ſo werden wir leicht ſehen, wie die poetiſche Form der Rede in das Drama gehört. In der Proſa kann weit leichter eine große ungemeſſene Leidenſchaftlichkeit hervortreten, was in der Kunſt nicht ſein ſoll, während dagegen durch das Sylbenmaaß dieſe leidenſchaftlichen Bewegungen mehr gehemmt werden; denn die Gemeſſenheit der Rede bringt auch Gemeſſenheit der Handlung hervor. Nehmen wir noch den Character des dialogiſchen Sylbenmaaßes hinzu, nämlich des Trimeter, ſo finden wir, daß der Vers ſelbſt (indem ſich die πενθημιμερὴς verhält wie der Auftact, und die ἑφθη-

anapäſtiſch, indem ſie mit der langen Sylbe anfängt *), wie der gute Zeittheil,) ein zwiefacher Puls iſt, und indem die einzelnen Perſonen gegeneinander treten, ſo tritt auch die Schranke, in der der Eine den Andern hält, durch das Sylbenmaaß hervor. Durch dieſe Form des Drama iſt auch der Schauſpieler weit mehr in der Gewalt des Dichters. Eine wilde Declamation war auf dieſem Gebiete nicht möglich. Die ſtrophiſchen Sylbenmaaße in ihrer anapäſtiſchen Form ſind für uns ſchwerlich nach ihrer ganzen Einheit zu beurtheilen, weil wir nicht im Stande ſind, mit unſerem Ohre dieſes Verhmaaß aufzufaſſen, es gehörte dazu die muſikaliſche Begleitung und die mimiſche. Denken wir uns alſo, wie hier das Gegeneinanderſtreben der verſchiedenen Zwekke und Lebensanſichten immer in einem gewiſſen Maaße gehalten werden, ſo iſt das eben die Kunſtmäßigkeit der Darſtellung.

Wenngleich im antiken Drama bedeutende Perſonen und von hohem Anſehen die handelnden Perſonen ſind, dieſe mithin ſich über das Gewöhnliche und Alltägliche erheben, ſo verpflanzt doch die Gegenwart des Chors das Ganze wieder in das öffentliche Leben, und hier fühlt jeder Theil die Beſchränktheit ſeines Lebens gegen das öffentliche Leben, und hält ſich mehr zurükk. Wenn die Alten ſagten, daß die Tragödie die Leidenſchaft reinige, ſo beruht dies auch darauf, daß immer die Handlung das gemeinſame Leben repräſentirte, und dadurch bei jedem nothwendig ein Maaß hervorgebracht wurde. Als das öffentliche Leben ſeine Wahrheit verloren hatte, mußte auch die Tragödie untergehen, und der Gegenſaz zwiſchen Tragödie und Komödie aufhören, die Komödie wurde modern, die Tragödie war todt. Dies führt uns noch zu dem zweiten Theil des antiken Drama, der antiken Komödie, wo wir eines Theils noch daſſelbe haben; allein die äußerlich hervortretende Differenz iſt die, daß ſie eine größere Menge der Perſonen zuließ, was in ſie eine größere Mannigfal-

*) Beide hier alſo als ſich ergänzende Theile deſſelben Verſes gedacht.

tigkeit brachte, aber auch eine geringere Abgeschlossenheit der Handlung, und eine größere Freiheit des Metrums gestattete. Nun ist auch hier wieder das Zusammensein der handelnden Personen und des Chors, aber die Gattung der Personen des Chors war hier ganz gleich und willkührlich, und nichts phantastisches war ihm fremd. Auf welche innere Differenz deutet dies, und wie konnte Tragödie und Komödie bei den Alten in diesem Verhältniß zugleich sein? Es ist hier nicht so leicht abzukommen, als man mit einem Paar Formeln sagt, die Komödie behandle nur das Lächerliche, oder es verhalte sich die Tragödie zur Komödie, wie Ernst zum Scherz. Dies ist wahr, aber beides sind subjective Begriffe, und sehr unbestimmten Umfangs. Gehen wir dagegen davon aus, daß das Resultat der Komödie eigentlich so gut als nichts ist, und der Einzelne auch in ihr hervortritt mit bestimmter Beziehung auf das Oeffentliche, und dabei darauf achten, daß das Aeußere nur eine scheinbare Wahrheit habe, weil es keine lebendige Kraft hat, und keinen Einfluß auf die Oeffentlichkeit geltend macht; und indem nun hier überall das erscheinende Element der Masse repräsentirt wird, so kommt zur Anschauung, wie die Masse an sich nichts ist, und indem das Gemeinsame dadurch repräsentirt wird, so zeigt sich die Beziehung der Masse auf das Gemeinsame als die Nullität darstellend und hervorbringend. Beide Formen des Drama hatten den entschiedenen Hauptsiz in Athen; dort findet man ein beständiges Gegeneinanderstreben der Aristocratie und Democratie. Die Kunst ist gewöhnlich bei einem solchen Gegensaz in Gemeinschaft mit der Aristocratie, weil sie die Bildung voraussezt, und großer Hülfsmittel bedarf. Die antike Tragödie enthält gewöhnlich die Verherrlichung der Aristocratie, die Haupttendenz der Komödie dagegen ist, die Democratie in ihrer Eigenthümlichkeit darzustellen, aber immer in gewisser Nullität und Characterlosigkeit, und hierauf beruht die Kraft des Lächerlichen. In dieser litischen Beziehung und in dieser Aehnlichkeit im Aeußerlichen

und ihrem Gegeneinandertreten der Handlung, darin beſteht die Zuſammengehörigkeit der Tragödie und Komödie, und ſo wie das öffentliche Leben unterging, mußten beide auch untergehen. Später konnte nur Nachbildung ſein, die doch keine Lebendigkeit hatte.

Ebendaſelbſt heißt es über Roman und Novelle ſo: Nun haben wir noch unſere Aufmerkſamkeit auf das große proſaiſche Gebiet der Poeſie zu richten. Wir finden in ſpäterer Zeit eine Menge Dichtungen in ungebundener Rede, und wenn wir den Inhalt betrachten, wie z. B. Boccaccio's Decamerone, ſo finden wir ein Element, das bei den Alten gar nicht vorkommt, nämlich die Anecdote, ein herausgeriſſenes hiſtoriſches Ereigniß aus dem gewöhnlichen Leben, ſonſt unbedeutend, das aber ſeine Spize hat, und ſich dazu eignet, dargeſtellt zu werden. Es iſt offenbar, daß ohne ein Zurükktreten, oder Zerfallenſein des öffentlichen Lebens, die Dichtung ſich wohl nicht zu einem ſo nichtigen Stoff gewandt haben würde. Das Unbedeutende konnte nun nicht anders gehoben werden, als durch die Compoſition, und da dieſe auch nicht bedeutend genug ſein konnte, ſo mußte man ſich an die Sprache wenden, und ſo finden wir hier dieſe Virtuoſität ſehr früh, durch die Zierlichkeit und den Ueberfluß der Sprache das an ſich Unbedeutende zu heben. Dies iſt der eigentliche urſprüngliche Character der Novelle, und ihr allgemeiner Ort. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß in dem Einzelnen ſich ein Allgemeines darſtellte, Lebensweiſe, Sitten, Denkart u. ſ. w., und das Weſen der Dichtung iſt auch hier die ſinnliche Vergegenwärtigung der Anſchauung der Naturwahrheiten; aber dies, daß die Erzählung immer eine ſogenannte epigrammatiſche Spize haben muß, zeigt die Abneigung vom Epiſchen und die Hinneigung zur abgeſchloſſenen Handlung, dem eigentlichen Character des antiken Drama. Bei dieſer Tendenz zur abgeſchloſſenen Handlung iſt jedoch des Mimiſchen dabei nicht gedacht, wie die Erzählung es ſelbſt ausſpricht. Urſprünglich

war dieſe Dichtung von geringem Umfange, das Mittel jedoch, aus ſolchen vereinzelten Dichtungen ein Ganzes zu machen, bot ſich leicht dar, und es iſt dies der Typus von Boccaccio's Decamerone, als des erſten proſaiſchen Meiſterwerks dieſer Art. Hieraus hat ſich nun das ganze Gebiet der proſaiſchen Dichtung entwikkelt, auf der einen Seite der Roman, auf der andern das neuere Drama; denn dieſes geht meiſtens auf eine ſolche Novelle zurükk. Hier fragt es ſich nun, wie beides verſchieden iſt, und wie es ſich zu der urſprünglichen Form des antiken Drama verhält. Der Gegenſaz, den wir im antiken Drama finden, iſt in dem neueren nicht rein gehalten, das Verhältniß des Komiſchen und Tragiſchen, indem nur das eine vorherrſcht; ſo beſonders in dem ſpaniſchen Drama, wo ſelbſt eine tragiſche Kataſtrophe eintritt, indem die ethiſche Gerechtigkeit einen mit dem Tode beſtraft, der die Intrigue geſpielt, oder der Tod wendet ſich auf eine Nebenperſon, und wird leichter behandelt. Nehmen wir dazu, daß das Drama jezt ſogar der Darſtellung nicht bedarf, und daß, wenn es dargeſtellt werden ſoll, es erſt für die Bühne beſonders bearbeitet werden muß, ſo ſehen wir, wie leicht der Uebergang iſt aus der Novelle zum Drama. Es giebt allerdings Novellen, wo die Darſtellung mehr auf das Gegenſtändliche, als auf das Perſönliche gerichtet iſt, und wo das Ethiſche ſelbſt zurükktritt, und dieſe können nur durch eine große Umbildung ſich zur dramatiſchen Bearbeitung eignen; wo aber das Ethiſche hervortritt, da tritt der Dichter zurükk, und geſtaltet die Reden zu Wechſelreden, es darf dann der Dichter nur die Sache ſo ſtellen, daß keine Erzählung nöthig iſt; und ſelbſt dieſe kann durch einen Prolog oder zwiſchen den Akten gegeben werden, wie wir auch bei den größten Dramen finden. In Beziehung auf den Stoff erſcheint das Gebiet der Novelle, welches auf der bloßen Anekdote beruht, als ein eigenes, und was auf Heldenſage beruht, als ein anderes. Die Heldenſage geht mehr auf das öffentliche Leben hinaus, denn es wird hier eine

einflußreiche Person behandelt, jedoch wird dies wieder zum Privatleben zurükgeführt, in dem es das Leben des Helden für sich ist, was darin dargestellt wird. Allein es bleibt hier immer ein Unterschied in der Novelle, und es hat alles Heroische mehr eine Aehnlichkeit mit dem tragischen Gebiete der Alten. Gegenüber dem Roman findet aber in dieser Darstellung ein Unterschied statt. In der Novelle findet sich stets Unterordnung der persönlichen Darstellung unter die der Handlung, in dem Roman dagegen soll die Characteristik die Hauptsache sein, und die Begebenheit nur das, woran sich die Charactere entwikkeln. Wir sehen dies allerdings bei den neueren Romanen, doch ist die Sache nicht sicher genug, um als characteristischer Unterschied aufgestellt zu werden. So würde demnach der Don Quixote eher eine Novelle sein als ein Roman. Zwar treten die beiden Hauptpersonen stark hervor, allein sonst überwiegt die Begebenheit, und das Buch würde einen ganz andern Character bekommen, wenn man die verschiedenen Novellen wieder herauszöge, denn im Ganzen ist es ein Kranz von Novellen, wo die Erzählung noch dadurch sehr gewinnt, daß sie in verschiedene Volksklassen gelegt werden. Hieraus erscheint der Roman als ein Product späterer Zeit, und es war früher dies Gebiet durch die Novelle und das Drama erschöpft. Das Factische wird uns ein jeder zugeben, und auch, daß wir an den Roman andere Forderungen machen als an die Novelle; aber es lohnt sich der Mühe zu fragen, worauf dieser Unterschied beruhe? Und da müssen wir sagen, es ist ein noch größeres Zerfallen des öffentlichen Lebens und ein Hineintreten des Privatlebens, worauf der eigentliche Roman sich gründet. Die Forderung, das Innere des Menschen darzustellen anders als im Moment, ist etwas eigenthümliches, die Leistungen der Poesie übersteigendes, da es in der Individualisation eigentlich nur eine subjective Auffassung der Darstellung giebt. Das persönliche Leben im Moment darzustellen, ist die Aufgabe des Lyrischen, und da ist es der Dichter meist selbst, der sich darstellt;

aber ein einzelnes Weſen im Zuſammenhange darzuſtellen, ſo daß das Ganze zur Anſchauung gebracht werden ſoll, wie es mit dem innern Leben ſich entwikkelt, iſt eine Aufgabe, die die Alten gar nicht kannten, und die erſt in den neuern Zeiten ſich gebildet hat, und es konnte dies auch nicht eher ſein, als bis das allgemeine Leben untergegangen war, und das einzelne mehr und allein hervortritt. Der Roman iſt ſo ein eigenthümliches Product der neueren Zeit. Es giebt eine ungeheuere Maſſe von Schreibereien in dieſer Gattung, welche gar nichts werth ſind, beſonders bei uns, und es fragt ſich, ob nicht die Gattung es mit ſich bringt, daß ſelbſt große Dichter, die ſich damit beſchäftigen, hier eigentlich aus dem Gebiete der Kunſt herausgehen, und die Sache anſehen, als ſei es ein verwildertes Epos. Es kommt aber nicht darauf an, um den Werth einer Gattung zu beſtimmen, wie ſie häufig bearbeitet iſt, ſondern was ſie an ſich iſt. Um die Bedeutung dieſer Gattung feſtzuhalten, müſſen wir noch einen andern Geſichtspunkt feſtſtellen. Der Roman ſteht der Geſchichtſchreibung ſo nahe, daß er eigentlich nur als Ergänzung derſelben ſein ſollte; wenn er dies thut, ſo nimmt er eine bedeutende Stelle in der Kunſt ein, im entgegenſezten Falle geht er aus der Kunſt mehr und mehr heraus. Der Roman unterſcheidet ſich ſchon durch die Proſa von den übrigen Dichtungen, und was den Stoff betrifft, ſo wie die Form, ſo nähert er ſich dadurch der Geſchichtſchreibung überhaupt. So wie die Geſchichtſchreibung uns etwas entfernteres meldet, ſo kann ſie die Sache nicht lebhaft genug darſtellen, die ganze Maſſe und Form des gewöhnlichen Lebens entzieht ſich ihr, der Roman dagegen, der ſelbſt ſich nicht überall an geſchichtlich wahre Begebenheiten anſchließt, oder geſchichtlich bedeutende Perſonen aufzuſtellen braucht, muß das gewöhnliche Leben ſeiner Totalität nach zur Anſchauung bringen. Wir kennen eine ganze Reihe von Werken, wo die Darſtellungen der Begebenheiten etwas alterirt ſind, und dies iſt eigentlich nicht recht. Aehnlich verhält es ſich mit den Reden,

die in den alten Hiſtorikern den Handelnden in den Mund gelegt werden; doch iſt wenigſtens die Hauptidee derſelben wahr. Was aber die vorerwähnte Klaſſe der Romane betrifft, ſo bedurfte es oft nur eines kleinen Schrittes, um zu der eigentlich geſchichtlichen Darſtellung im ſtrengen Sinne überzugehen, und ins Kleine eingehen zu können, ſo daß das Verhältniß des innern Lebens in einem klaren Bilde heraustritt, und dann erhalten wir den hiſtoriſchen Roman, wie es dergleichen viele giebt. — Nun kann man auch Perſonen und Begebenheiten ganz frei geben, und dem Dichter überlaſſen, ſie zu fingiren, aber immer ſoll er doch das Leben im Auge behalten, ſo daß er ſich noch an Lokalität und Zeit halte. Iſt der Roman ſo, daß Zeit und Umſtände unbeſtimmt bleiben, ſo neigt ſich derſelbe ſehr zur Novelle hin. Es iſt offenbar, daß in der wirklichen Geſchichte, ſo wie der Einzelne für das Allgemeine als ſtarkes Motiv in der Zeit heraustritt, doch das Einzelne nicht vollkommen unabhängig iſt, ſondern es wird in der Geſellſchaft durch beſtimmte Geſichtspunkte und Anſichten zuſammengehalten, und dadurch ein Kreis gebildet, aus dem der Einzelne nicht herauskommen kann, oder als Sonderling aus der Geſchichte heraustritt. Dies kommt bei der Geſchichte auch zu Tage, und es fragt ſich, wie der Roman es aufnehmen kann. Wenn der Roman die Schilderung der Sitte und Gewohnheit, die ihn der Novelle nahe bringt, verſchmäht, ſo kann er in einer Reihe anderer Begebenheiten die herrſchenden Geſinnungen und Maximen der Menſchen in ihrer Differenz darſtellen, und ſie im einzelnen Leben ſelbſt auf einander wirken laſſen, wie ſie im öffentlichen Leben auf einander wirken; dies iſt der eigentliche ethiſche Roman, wo die Characterſchilderung beſonders hervortritt. Wenn wir die Aufgabe uns ſo ſtellen und bedenken, wie ſchwierig es iſt, in ein fernes Leben ſo einzudringen, daß ſeine geiſtige Eigenthümlichkeit zum conſtructiven Princip einer Dichtung dient, ſo erſcheint der Roman als nichts Untergeordnetes, und je ferner es iſt, um ſo mehr

tritt dies Verhältniß hervor; doch auch ein Roman, der in der Gegenwart spielt, kann, in sofern er Gesinnung und Lebensansicht bilden hilft, etwas Großes sein; so Göthe's Wahlverwandtschaften, wo zwar das Politische zurücktritt, aber die darin geschilderten Charactere in sich eine solche Bedeutung haben, daß sie ohne jenes bestehen können. Aber nicht so ist es im Wilhelm Meister, hier ist die Negativität des Subjects zu groß; auch ist dieser Roman nicht von so bedeutendem Einfluß auf das ganze Leben, während aus jenem sich die Zeit eher erkennen läßt. Nichts aber ist verwerflicher, als ein Roman, der dem Leser durchaus nichts Fremdes vorführt, sondern lauter Bekanntes, und dabei in einer solchen Unbestimmtheit gelassen ist, daß das Zeitliche und Räumliche nicht einmal hervortritt.

Ebendaselbst finden sich auch besondere Erörterungen über Uebersezen und Nachbilden fremder poetischer Erzeugnisse, namentlich der Alten. Das erstere ist aber von Schleiermacher umfassender in seiner Vorlesung in der Academie der Wissenschaften im Jahr 1813 — in dem Aufsaz über die verschiedenen Methoden des Uebersezens geleistet, und es handelt sich hier in den Vorlesungen über Aesthetik nur darum, auf die Schwierigkeit einer solchen Uebersezung und namentlich auch in den Versmaaßen der Alten aufmerksam zu machen, in Verbindung mit der Nachbildung der antiken Maaße, besonders da die accentuirenden Verhältnisse unserer Maaße stets eine Abweichung darböten, die mit den quantitirend metrischen Gesezen der Alten in einem Widerspruche ständen, der bei der Uebertragung eigenthümliche Schwierigkeiten und viel Willkührliches mit sich führe, so wie überhaupt dies Verhältniß mehr ein kritisches und gelehrtes, als ein künstlerisches sei. — Dann heißt es über die Nachbildung selbst (nachdem Schleiermacher noch vorausgeschikt in Beziehung auf beides, es verhalte sich hier ebenso, wie mit einem großen Theil der Alexandrinischen Poesie, wo die alten Formen und Dialecte nachgebildet wurden): Wenn wir bei der Nachbildung

zuerſt beim Aeußern ſtehen bleiben, ſo iſt die germaniſche Poeſie beſonders hierin ausgezeichnet, denn die romaniſchen Sprachen haben es zwar auch verſucht, aber bald wieder aufgegeben, — und nächſt der deutſchen die däniſche, während die ſchwediſche Sprache nichts der Art aufzuzeigen hat. Wir haben nun in unſerer Sprache eine große Menge von Nachbildungen der antiken Sylbenmaaße, und dadurch wurde man ſelbſt veranlaßt, den Reim als etwas aufgedrungenes und falſches anzuſehen, und ihn zu meiden. Es iſt zwar ſeitdem in unſerer Sprache viel nachgedacht über die mettiſchen Verhältniſſe, und es ſind dieſe Nachbildungen von unleugbarem Einfluß auf ihre Entwikkelung geweſen, aber bis zu dem Volke iſt es nie hindurch gedrungen, und dies liegt zum Theil in der Beſchaffenheit unſers Lebens, aus dem die Oeffentlichkeit faſt ganz wegfällt. Es wird immer mehr geleſen, wie gehört, und dadurch geht ein großer Theil des Eindrukks verloren; und wenngleich wir uns, ſeitdem wir uns die Versmaaße der Alten angeeignet, von den romaniſchen und namentlich auch der franzöſiſchen Sprache mehr los gemacht haben, ſo iſt doch alles dieſes dem Volksleben fern geblieben. Wenn man früher den Werth einer Ueberſezung überſchäzt hat, ſo hat man wieder ſpäter darüber ungerecht geurtheilt. Jedoch iſt es die Frage, ob, da wir das alte Epos doch nicht erreichen können, es nicht unrecht ſei, für unſere epiſirenden Gedichte das alte epiſche Versmaaß zu wählen. Die urſprünglichſte deutſche epiſche Form iſt das Diſtichon mit der leichten Verſchränkung des Reims. Die Stanze iſt uns aber nie heimiſch geweſen, ſondern ſie iſt nur nachgebildet, und es iſt hier nur eine Nachbildung mit der andern vertauſcht. Nun fragt es ſich, iſt eine größere Verwandtſchaft unſerer Sprache zu den romaniſchen oder zu den antiken Sprachen? Offenbar iſt dies zu den erſteren. Aber ſo wie es natürlich war, daß diejenigen epiſirenden Gedichte, die im antiken Versmaaß geſchrieben ſind, eine größere Annäherung an das alte Epos an ſich tragen müſſen, und die-

jenigen, die nach Art der romaniſchen Formen gedichtet ſind, wo das Lyriſche mehr vorherrſcht, auch mehr dieſen Character an ſich haben mußten, — man vergleiche nur Göthe's Hermann und Dorothea oder die Louiſe von Voß mit Wieland's Oberon und ähnlichen, — ſo werden wir ſagen müſſen, daß zwar jene Gedichte dies vor den modernen voraus haben, daß eine größere Abgeſchloſſenheit der Handlung vorhanden iſt, aber daß auch hier wieder der Faden der Entwikkelung und die Bewegung freier iſt als in jenen, und daß überhaupt dadurch unſere Poeſie eine größere Erweiterung erlangt hat. So iſt aber auch erſt ſeit dieſer Hinwendung unſerer Sprache zu den antiken Formen eine größere Ausbildung in unſerer Sprache gewonnen worden; und es iſt dies mithin nicht als eine Verirrung, ſondern vielmehr als ein conſtant gewordenes Element anzuſehen. Wenn wir aber hier nun eintheilen in die Nachbildung der antiken und in die Nachbildung der romaniſchen Formen, wo bleibt dann das urſprünglich deutſche? Da müſſen wir bei dem Lied ſtehen bleiben, darin war unſer urſprüngliches Maaß, das die Minneſänger gebildet. Klopſtokk und andere haben im Lyriſchen die antike Form feſtgehalten, und es ſind ſo auch andere Formen entſtanden, die den Character des Antiken haben, allein dies hat doch nicht recht einheimiſch werden wollen, und es ſind oft mehr verunglükkte Verſuche, ſo daß man ſagen muß, daß es ſchade iſt, daß eine ſo große lyriſche Kraft, wie Klopſtokk darauf verwandt, doch eigentlich verloren iſt. Nur wer die antiken Formen aus dem Studium der Alten ſelbſt kennt, wird ſich eher in dieſe nachgebildeten Verſe finden. — Es fragt ſich hier, wie ſich eigentlich das Sylbenmaaß einer Sprache zu dem Ganzen verhält? Man hat gemeint, man müſſe die ganze poetiſche Form des Gedichts wegnehmen können, und es müſſe das Gedicht dennoch bleiben, ja man ging noch weiter, indem man meinte, ſelbſt die poetiſche Einkleidung hinweg genommen, müſſe die Poeſie nichts daran verlieren. Allein dies iſt etwas ganz Verkehrtes und der

Natur der Sache zuwider, denn es ſezt dies eigentlich die Nichtzuſammengehörigkeit von Form und Inhalt voraus, und es ſcheint darnach, als ſolle der Dichter erſt den Gedanken, dann die poetiſche Einkleidung machen, und daraus das Sylbenmaaß ziehen; vielmehr muß Form und Inhalt genau in einander gewachſen ſein, und man muß es ſich wie mit einem Schlage entſtanden denken. Es iſt mithin nicht eine ſolche Freiheit des Inhalts in Beziehung auf die Form in der Poeſie, ſondern dieſe hat man von der Proſa, wie ſie in der gebundenen Lebensthätigkeit geſprochen wird, hier entlehnt. Aber wir müſſen ſagen, ſo wie das Verhältniß in dem Dichter iſt, ſo hängt auch das, was in dem geſchieht, der es aufnimmt, mit der Form zuſammen, er kann das Innere des Gedichts nicht lebendig in ſich aufnehmen, wenn nicht das Versmaaß ihm zugleich als lebendige Form deſſelben ganz klar und geeinigt iſt, denn durch Hemmungen der Art und das Nachdenken darüber wird man gehindert, den Gedankengang ungeſtört und ganz in ſich aufzunehmen. Daher machen Gedichte in ſchweren antiken Versmaaßen keinen lebendigen Eindrukk, denn ſehen wir auf die Maſſe des Volkes, ſo iſt es, als ob die Klopſtokkſchen Oden nicht mehr exiſtirten. Hier auf dieſem Gebiete des Liedes und der Ode mußte daher die urſprüngliche Form dominiren, und auch die Maaße der Horaziſchen Oden werden für uns nicht paſſend, daher hat ſich das Kirchenlied und das erotiſche immer in ſeiner urſprünglichen Form bewegt. Nehmen wir dagegen das Drama, ſo fällt hier der Canon gleich weg, daß alles nicht Poeſie iſt, was nicht mimiſch dargeſtellt wird, denn dadurch würde das moderne Gebiet des Drama um vieles verkleinert werden. Wir finden Verſuche der Nachbildung des Antiken auch auf dieſem Gebiete bei uns, namentlich von den beiden Stolberg in beſchränkterem Sinne und bei Schiller. Bei weitem überwiegend iſt aber die franzöſiſche Form geblieben und der Uebergang in die Proſa; und es

fragt sich, ob unsere jetzige größere Bekanntschaft mit dem spanischen Drama nicht auch sollte eine Nachbildung hervorbringen, da es hier größere strophische Ganze giebt, deren Nachbildungen in der Uebersetzung sehr gut gelungen sind; dies würde auch für unsere Bühnen ein Vortheil sein, weil sie durch die Assonanz der spanischen Rhythmen genöthigt sein würden, die rhythmische Recitation noch mehr zu beachten, was bei diesem Versbau unerläßlich ist. Was nun die Nachbildung des Antiken in den kleinen Dichtungsarten betrifft, so würde dies zu erörtern, hier zu weit führen, doch erscheint bei der Elegie die antike wie die moderne Behandlung der Form gleich anwendbar.

Es ist bei diesem Nachbilden des Antiken auch noch etwas hinzuzufügen über die Behandlung des antiken Stoffes, nur daß es nicht zweckmäßig erscheint, über eine solche Art des Verfahrens gleichsam allgemeine Regeln a priori aufzustellen, sondern wir müssen auf das Historische sehen und betrachten, wer und wie es versucht und wie es gelungen ist. Shakespeare's Stoffe sind Novellen, aber als antike Stoffe hat er die Geschichte gewählt, weil es ihm gleich war, welche Erzählung er nahm, und das Locale und die Zeit behandelt er oft so, daß man nicht weiß, wo und wann die Sache geschehen sein soll; was, wenn das Drama Characterschilderung sein soll, nicht entsprechend ist, weil man dann das allgemeine Leben nicht kannte, woraus das einzelne hervorging. Denkt man sich aber die Characterschilderung der Begebenheit untergeordnet, dann sieht man leicht, welchen Eindruck Shakespeare machen mußte. Bei den Franzosen sind meist antike Stoffe behandelt worden, allein hier nehmen wir wahr, daß ihnen der Stoff wegen der Sprache und Kenntniß des Alterthums kein so fremder war, doch haben die Franzosen nirgends das Nationale in dem Historischen dargestellt, sondern alle alten Persönlichkeiten so behandelt, wie wenn es Franzosen wären in einer ähnlichen Situation, (so selbst das alte

Du durch Madame und Monsieur übertragend); denkt man sich nun das Volk, welches vom Alterthum keine genauere Kenntniß hat, vor einer solchen Bühne stehend, und dabei den französischen Grundsaz für das Drama, daß der unbekannte und unerwartete Fortschritt, der überraschende Moment die Hauptsache ist, so wird darin nichts störendes liegen; aber für den Kenner des Alterthums wird allerdings darin eine Störung enthalten sein, und an sich wird man es, als das Hervortreten der Kunst hindernd, gleichfalls als untauglich finden. Ganz anders ist es bei uns, wenn antike Gegenstände behandelt werden, wie Iphigenia von Göthe und Ion von Schlegel; doch ist auch bei uns eine solche Dichtung für das Volk nicht, sondern für die gebildeteren Kreise, und wir müssen auch hier sagen, daß das Drama gelehrter Natur sei, und tiefer gefaßt müssen wir uns auch die alten Ideen angeeignet und gleichsam in sie hineingelebt haben. Denken wir uns andere Formen, wie die dramatische, so wird es noch schwieriger, weil man da immer in Gefahr ist, den rechten Weg zu verlieren.

Nun kommen wir noch auf einen andern Punkt, den Gebrauch der alten griechischen Mythologie, die in den Gedichten, und selbst in Prosa, eine große Rolle spielt; es lassen sich hier gleich daneben stellen die Versuche, unsere alte Volksmythologie in die Poesie zu verweben, so Klopstokk in seinen Oden, was jedoch nie volksthümlich geworden ist; in der dänischen scheint dies leztere mehr Eindrukk zu machen, allein man darf sich hier nicht täuschen lassen, indem bei einem so kleinen Volke, welches meist in einer fremden Litteratur lebt, das eigene, weil es seltner erscheint, hier auch mit desto größerer Vorliebe aufgenommen wird; allein je fremder ein solcher Gegenstand ist, desto schwerer ist er zu verstehen, und da die altdeutschen Alterthümer selbst unter uns seltner zu den Studien gehören, so sind dergleichen Gedichte selbst für den Gelehrten etwas Gelehrtes. Dem Volke

ist die nordische und griechische Mythologie gleich unbekannt, doch die lezte nicht den Gebildeteren; in dieser Beziehung sollte man nun meinen, es lasse sich ein Gegenstand aus dieser nicht schwerer behandeln, als irgend ein geschichtlicher Stoff; allein dies ist nur Schein, denn wir sind nicht so in das Alterthum eingelebt, daß uns alles so nebenbei einfiele, dies hat man auch eingesehen, und so ist dieser Gebrauch mehr und mehr verschwunden. Hier sind nun auch die Grenzen des Einflusses des Alterthums auf unsere Kunst, und wenn man das früher Gesagte dazu nimmt, daß das Alterthum doch immer einen besondern Einfluß behalten müsse, so sehen wir auch, daß unsere Kunst immer etwas Zusammengesezteres bleiben müsse.

Ebendaselbst fügt Schleiermacher noch einiges über die Beredtsamkeit hinzu, indem er überhaupt die lezte Abtheilung der Künste in den Vorlesungen des Jahres 1825 als die redenden Künste einführt; doch sind es auch hier nur Andeutungen, da es ihm nur die Kunst an einem andern ist, und stimmen mit dem in den vorliegenden Erörterungen schon früher Gesagten überein; indem er auch hier bemerkt, daß nur das musikalische Element der Rede bei der Beredtsamkeit der schönen Kunst zugehöre, was er dann auf den Periodenbau und den Wohllaut bezieht; denn Erfindung und Composition der Rede diene den practischen Zwekken der Rede, indem sie auf die Wirkung berechnet seien, und so sei hier keine reine Theorie der Kunst aufzustellen. So würde also — fügt er hinzu — nichts übrig bleiben, als die musikalische Behandlung der Sprache, die Theorie über den Bau und die Schönheit des Stils; allein auch hierbei muß immer zu sehr auf den Zwekk gesehen werden, und so fällt dies auch zur Hälfte in das practische Gebiet. Man muß hier von dem Gegensaz zwischen Prosa und Poesie ausgehen, und es ist besonders das Maaß, was hier zu berüksichtigen wäre, indem der geringern Gemessenheit der Prosa überhaupt der Poesie

gegenüber; durch das größere Verhältniß des Accents in der Rede, die Perioden einen andern Charakter haben, als dasselbe poetisch ausgedrückt; aber wenn Sylbenmaaß und Reimen in der Poesie selbstständig sind, so hängt der Periodenbau in der Rede doch immer von dem Gedanken ab und dem Zweck, auch ist also dem Logischen untergeordnet. Eine größere Periode hat natürlich einen größern Schwung, und kann also nicht bei allen Gedankenreihen anwendbar sein, es muß hier eine gewisse Abwechselung stattfinden, weil sonst Einförmigkeit entsteht. Doch wird dies durch den Gegenstand bestimmt. Das Verhältniß der beiden Enden, wo sich der Gedanke verläuft, zu der eigentlichen Mitte, wo der höchste Ausdruck ist, ist aber bei dem Periodenbau weit schwieriger, wo ein großer Gedanke ist, und es ist Rükksicht zu nehmen eben sowohl auf die Sprache, daß keine Eintönigkeit hervortrete, wie auf das Logische, damit alles bestimmt wird. Von diesem jedoch mehr äußerlichen Verhältniß aus ist die Frage, ob es nicht irgend ein Gebiet der Rede gebe, wo die Rede bloß rein darstellend ist, weder belehrend, noch einen besondern Zwekk verfolgend. Ein solches Gebiet giebt es freilich nicht, aber es giebt Darstellungen, die sich dem mehr nähern; so steht die Darstellung in historischen Werken der reinen Kunst weit näher, als eine metaphysische Abhandlung. Gewöhnlich sieht man die Kanzelberedtsamkeit als Kunst an, aber auch hier kommt es auf die Theorie an, die man sich macht. Sieht man die Predigt besonders als belehrend an, so liegt sie fern von der Kunst; sieht man sie aber so an, daß der Redner nichts will, als aussprechen, was im Gemüth der andern schon ist, und nur dies zu einer deutlichen Circulation umbilden, so sind wir im Gebiete der reinen Darstellung; allein wenn er nicht belehren will, so werden alles nur lahme Hülfsmittel sein, die man ihm gäbe. Nichts scheint thörichter, als einem zu sagen, wie er hier den Gedanken entwikkeln soll, und es würde die Theorie sich

immer nur auf die wenigen Punkte beschränken müssen, die vorher angegeben sind; sie würde zurükkgehen auf das richtige Verhältniß der einzelnen Theile zum Ganzen, und des Periodenbaues und Wohllautes zu diesem Verhältniß der Theile zum Ganzen; dies ist aber etwas so einfaches, was jeder Gebildete inne haben muß, wenn er sprechen und schreiben will, daß es gar nicht nöthig scheint, darüber eine Theorie aufzustellen.

Drukkfehler.

Seite	171	Zeile	14 v. o.	statt	den lies dem
—	214	—	8 v. u.	—	: lies ,
—	215	—	16 v. o.	—	Einwirkung, auf lies Einwirkung auf
—	394	—	11 v. u.	—	Corresondenz lies Correspondenz
—	421	—	9 v. o.	—	Chello lies Cello
—	651	—	17 v. o.	—	Versmaaß es lies Versmaaßes

Library of the
THEOLOGICAL SEMINARY
New York

3 2044 037 986 163

DATE DUE

DEMCO INC 38-2931